



UNIVERSIDAD DE CUENCA

UNIVERSIDAD DE CUENCA

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

**RELACIÓN PINTURA – CINE, ESTUDIO DE LA PROPUESTA DE
REALIZACIÓN APLICADA A: *DESDE EL TALLER***

**Trabajo de grado previo a la obtención del Título de Licenciada en Cine y
Audiovisuales**

AUTOR:

MARÍA BETHANIA VELARDE GARCÉS

0920204310

DIRECTOR:

LAURA RODRÍGUEZ MOSCATEL

AAD122997

CUENCA-ECUADOR

2017



UNIVERSIDAD DE CUENCA

RESUMEN

Esta tesis está basada en la inspiración de los pintores ecuatorianos y su lugar como Estado del Arte, lugar, influencia y tributo en el audiovisual ecuatoriano, en la importancia de tener a la pintura ecuatoriana como un alto referente. Tiene como objetivo comprender el valor otorgado por parte de la pintura hacia el cine, mostrada en Desde el Taller con el pintor ecuatoriano Jorge Velarde.

La tesis tendrá tres aspectos. El primero será una breve revisión sobre la relación pintura – fotografía y cine. El segundo eje será acerca de la influencia de la pintura en la producción audiovisual ecuatoriana, enfocándonos en dos películas “A tus espaldas” de Tito Jara y “Silencio en la Tierra de los Sueños” de Tito Molina.

El tercer capítulo trata de “Desde el Taller”, un teaser de una serie documental de pintores ecuatorianos, enfocándonos en todos los matices. El piloto de la serie gira en torno al pintor Jorge Velarde, su historia en el colectivo Artefactoría, su carrera y como su vida personal afecta en su trabajo, seguido de las conclusiones, aciertos y errores de la producción de “Desde el Taller”.

Palabras clave: pintura, fotografía, cine, arte, Desde el Taller.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Abstract:

This thesis is based on the inspiration of Ecuadorian painters and their place as state of art, place, influence and tribute in Ecuador. This research has as purpose to understand the value that the painting has given to the cinema, shown in Desde el Taller with the Ecuadorian painter named Jorge Velarde.

This thesis will have three aspects . The first is a brief review of the relationship painting - photography and film . The second is about producing Desde el Taller, a teaser for a documentary series of Ecuadorian painters, reviewing the pre production, the production and post production. The third is the conclusion "From the Workshop" and improve the proposal that manages to be a viable and successful audiovisual project.

Key words: painting, art, photography, from the workshop



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
--------------------	----

CAPÍTULO 1

Del cuadro al encuadre

1.1 Un primer esquema.....	13
1.2 El principio de la historia.....	14
1.3 Una relación tormentosa	16
1.4 Pintura y cine: La evolución.....	20
1.5 Los movimientos artísticos y el cine.....	23
1.5.1 El Cine Expresionista.....	24
1.5.2 El Cine Dadá.....	26
1.5.3 El Cine Cubista.....	27
1.5.4 El Cine Abstracto.....	27
1.5.5 El Cine Surrealista.....	28
1.6 El amorío y el tributo.....	29

CAPÍTULO 2

Pintura en el audiovisual ecuatoriano

2.1 Mapa General.....	31
2.2 Silencio en la tierra de los Sueños.....	35
2.3 A tus Espaldas.....	41
2.4 Diferenciación <i>Silencio en la Tierra de los Sueños</i> y <i>A tus Espaldas</i>	44
2.5 La educación pictórica en el Ecuador.....	46



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO 3

Desde el Taller

3.1 Preproducción <i>Desde el Taller</i>	50
3.2 Propuesta artística, estética y técnica.....	58
3.3 Producción <i>Desde el Taller</i>	62
3.4 Postproducción y distribución <i>Desde el Taller</i>	78
CONCLUSIONES.....	84
LISTA DE REFERENCIAS	86
ANEXOS	93

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Imagen #1 Fotografía de obra pictórica <i>La Lechera</i>	36
Imagen #2 Fotograma Mujer planchando en <i>Silencio en la Tierra de los Sueños</i>	37
Imagen #3 Fotografía de obra pictórica <i>Lamentación sobre Cristo muerto</i>	39
Imagen #4 Fragmento de fotograma Mujer descansa en <i>Silencio en la Tierra de los Sueños</i>	40
Imagen #5 Fotografía de obra pictórica <i>San Jorge distraído</i>	53
Imagen #6 Fotografía de obra pictórica <i>Mesero, autorretrato</i>	54
Imagen #7 Fotografía de obra pictórica <i>La Virgen de los Dolores</i>	55
Imagen #8 Fotografía de obra pictórica <i>Gregorio Tzantza</i>	56
Imagen #9 Fotografía de obra pictórica <i>Fuente x2</i>	57
Imagen #10 Fotograma Velarde y Dávila en <i>Desde el Taller</i>	60



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Imagen #11 Fotograma Anabela en *Desde el*

Taller.....60

Imagen #12 Cronograma general: *Desde el Taller*.....63

Imagen #13 Fotograma Dávila en *Desde el Taller*.....64

Imagen #14 Fotograma Patiño en *Desde el Taller*65

Imagen #15 Fotograma Velarde en su taller en *Desde el Taller*.....67

Imagen #16 Fotograma Velarde en su taller 2 en *Desde el Taller*.....68

Imagen #17 Fotograma Velarde en su taller 3 en *Desde el Taller*.....68

Imagen #18 Fotograma Anabela en exterior en *Desde el Taller*70

Imagen #19 Fotograma Cristóbal Zapata en *Desde el Taller*71

Imagen #20 Fotografía de obra pictórica *El Solitario George*.....73

Imagen #21 Fotograma Juan Carlos León en *Desde el Taller*.....73

Imagen #22 Fotograma Ileana Viteri en *Desde el Taller*.....75

Imagen #23 Fotograma Mujer en balcón en *Sin Otoño sin Primavera*.....76

Imagen #24 Fotografía de obra pictórica *Noche de Invierno*.....76

Imagen #25 Fotograma Iván Mora en *Desde el Taller*.....77

Imagen #26 Fotograma Secuencia de obra pictórica en *Desde el Taller*.....81

Imagen #27 Logotipo *Desde el Taller*.....82

Imagen #28 Fotograma Ileana Viteri y zócalo en *Desde el Taller*.....82

Imagen #29 Fotograma Créditos iniciales en *Desde el Taller*.....82

Imagen #30 Fotograma Fotografías de archivo en *Desde el Taller*.....83



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

María Bethania Velarde Garcés, autora del Trabajo de Titulación “Relación pintura – cine, estudio de la propuesta de realización aplicada a: Desde el taller”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en cine y audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 12 de junio de 2017

María Bethania Velarde Garcés

C.I.: 0920204310



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

María Bethania Velarde Garcés, autora del Trabajo de Titulación “Relación pintura – cine, estudio de la propuesta de realización aplicada a: Desde el taller”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 12 de junio de 2017

María Bethania Velarde Garcés

C.I: 0920204310



UNIVERSIDAD DE CUENCA

A Jorge Velarde, por enseñarme la pintura, la fotografía y el cine...



INTRODUCCIÓN

El haber tenido un padre pintor me permitió crecer en un ambiente lleno de cuadros, o estaban colgados por toda la casa o arrimados, pero siempre me rodearon. Me permitió aprender a distinguir el olor del óleo o el acrílico del olor de la témpera y poder observar el proceso de creación de una obra, que podría variar de un día a, asombrosamente, diez años. Todo esto me hizo enamorarme de la pintura.

Lo que conozco de arte se lo debo, prácticamente, a mi padre, porque en el colegio no tuve la oportunidad de estudiar a grandes pintores, y en el INCINE les dedicaron unos 25 slides de PowerPoint para ver a 5 pintores ecuatorianos, de forma superficial y rápida. Las nuevas generaciones probablemente conocen de nombre a algunos pintores post Guayasamín, pero no hay una historia trazada, no hay un dominio de estas olas y de los movimientos que surgieron, no hay un conocimiento de sus obras en general y del contexto social de las mismas. Nada de eso forma parte de nuestro bagaje cultural.

El proyecto *Desde el Taller* nace como respuesta a una necesidad de rescatar, mientras los pintores están en vida, estas historias que en su tiempo abrieron muchas puertas para que las nuevas generaciones puedan acceder y desarrollar el arte en todas sus manifestaciones. Un producto audiovisual puede convertir la historia, que para muchos es aburrida y –en el caso estricto de la pintura- prescindible, en algo entretenido e interesante para que los espectadores puedan absorberlo, que sea realmente asequible para el público. ¿Es posible realizar ese tipo de contenido para el ecuatoriano que no ha estado en contacto con la historia de las artes?



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En este trabajo se presentan los resultados de la realización del teaser *Desde el Taller*, tomando como premisa la importancia imprescindible de tener referentes pictóricos en una producción audiovisual. Este teaser está diseñado para obtener financiamiento para lograr el rodaje de una serie de seis documentales sobre algunos de los pintores ecuatorianos más destacados como lo son Jorge Velarde, Enrique Tábara, Luigi Stornaiolo, entre otros, para así poder difundirla en varios medios. En Ecuador la historia del arte no es realmente extensa, quizás el principal exponente, en cuanto a la pintura en nuestro país, es Oswaldo Guayasamín. A lo largo de la historia ha habido muchas manos que han cambiado el panorama cultural, la forma de ver el arte, de consumirlo y la forma de vivir del mismo. La mayoría de estas manos, que han venido después del legado de Guayasamín, permanecen en un silencio inconsciente que perjudica la historia del arte en Ecuador, por ende la historia del cine en Ecuador también se ve afectada, por la estrecha relación y parentesco de ambas artes.

Para desarrollar apropiadamente el teaser de *Desde el Taller*, se necesitaba realizar una investigación a fondo de la historia del personaje del capítulo piloto, en este caso: Jorge Velarde, saber con vasto detalle su relación en el ámbito artístico ecuatoriano, su evolución como pintor y su influencia, no sólo en el arte pictórico sino en las demás artes. Se empezó a trabajar *Desde el Taller* teniendo como principal referente a una serie televisiva difundida por la cadena BBC, llamada *The Private Life of a Masterpiece* (Bugler, 2001). Esta serie cuenta la historia que hay detrás de las grandes obras de arte. Teniendo una duración de 50 minutos, narran absolutamente todos los acontecimientos en torno a las obras más controversiales del mundo del arte como *El Grito* (Munch, 1893), acontecimientos como: de dónde nace la obra, quién la inspiró, quién la compró, quién la robó, dónde fue escondida, la misma fue restaurada por quién y por qué y qué ha cultivado la obra. Si esa hubiera sido esa la idea de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Desde el Taller, a lo mejor sería *Ternura* (Guayasamín, 1989) la obra que hubiera figurado en el piloto, destacando la importancia y presencia de esta obra en la actualidad, habiendo sido trasladada a un sinnúmero de objetos utilizados en el día a día por los ecuatorianos, desde llaveros hasta guitarras, convirtiéndola en, quizás, la pintura más icónica de Ecuador. Sin embargo, ¿de qué pintura trataría el segundo capítulo? ¿Sería un Kingman? ¿un Gilbert? Actualmente no hay más cuadros pictóricos que se han convertido en íconos para la sociedad ecuatoriana. No tenemos nuestra *Gioconda* (da Vinci, 1503 -1507) y por ende hay que empezar a verlos como tal, desde cero, obras que podrían ser nuestros iconos. *Desde el Taller* parte como una introducción al pintor, sin anclarnos a una sola obra, pero viendo los aspectos más relevantes de su vida, que se conectan con su obra.

El objetivo principal de la investigación es reconocer la importancia de la educación sobre la pintura ecuatoriana, no solo para los cineastas ecuatorianos, sino para el público en general, buscando métodos didácticos de enseñanza mediante la realización del teaser *Desde el Taller*. Para lograr este objetivo general, se trabajó a partir de los siguientes objetivos específicos:

- a) Investigar la relación pintura – fotografía – cine a lo largo de la historia.
- b) Analizar la referencia pictórica en la producción cinematográfica ecuatoriana.
- c) Desglosar los errores y los aciertos del teaser *Desde el Taller* para trabajar sobre los mismos.

Con esta tesis se pretenderá entonces obtener una visión íntegra de lo que será la serie completa de documentales, para poder ver al proyecto como una realidad tangible y difundible. Esto ayudará a reforzar la visión, el entendimiento y la popularización de la historia del arte pictórico del Ecuador.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO 1

DEL CUADRO AL ENCUADRE

1.1 Un primer esquema

“El primer hombre que vio la primera foto (si exceptuamos a Niepce, que la había hecho) debió creer que se trataba de una pintura: el mismo marco, la misma perspectiva. La fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la pintura” (Barthes, 1980: 62)

En un pasado, relativamente no tan lejano, no existían fotografías análogas ni imágenes digitales. Todo lo que existía y se conocía era manual: esculturas, pinturas, dibujos y, algún tiempo después, serigrafías. De entre todas esas representaciones manuales, la que ocupaba un puesto privilegiado era la pintura, formando parte del ser humano desde la Prehistoria y perteneciendo al distinguido club de las Bellas Artes.

Entonces, el ser humano tenía un solo referente visual, desde la Prehistoria con las pinturas en las cuevas hasta las ilustraciones hechas para el arte publicitario, ese gran referente era la pintura. Si bien le siguió la fotografía, el cine no es otra cosa que fotografías colocadas una tras otra para simular así el movimiento de los objetos dentro del cuadro cinematográfico.

La pintura como madre, fechada por algunos historiadores con la edad de 32.000 años, ha dejado un legado gigante para el cine. El encuadre cinematográfico sigue al pie de la letra las reglas que la pintura marcó, dado que fue en el arte pictórico donde se dieron los primeros estudios visuales sobre el color, los valores de plano, la composición del cuadro, los



UNIVERSIDAD DE CUENCA

puntos de vista, la luz, la perspectiva, la profundidad de campo, y demás recursos adoptados por la fotografía. Es por esto que el cine ha encontrado en la pintura a una maestra innegable.

1.2 El principio de la historia

Leonardo Da Vinci, quien padecía de Trastorno por Déficit de Atención con Hiperactividad, se apropia de unas investigaciones que ya habían sido empezadas y continúa el estudio sobre la cámara oscura. No está de más acotar que Da Vinci no sólo era inventor, técnicamente era polímata¹, un hombre del renacimiento conocedor de ciencia y artes. Era pintor y fue el creador de una de las obras más famosas del mundo, *La última Cena*, la cual sería homenajeada en el cine años después. Volviendo a sus investigaciones, la palabra cámara viene de recámara, puesto que era una habitación absolutamente oscura que, con un agujero en la pared y después con un instrumento óptico, permitía proyectar o dibujar con la luz la imagen invertida del exterior, distinguiendo los valores del claroscuro y todos los matices del color.

En palabras específicas, el Diccionario de Arte y Artistas explica que la cámara oscura es un “sistema mecánico que permite realizar con mayor exactitud los contornos de un dibujo... El dibujante sólo tiene que repasar con un lápiz el contorno de la figura a obtener” (Murray y Murray, 1978, 92), esta definición no habla de un arte fotográfico y rescata el uso de la cámara oscura por parte de los pintores.

Debido al Trastorno por Déficit de Atención, Da Vinci no logra terminar con su objetivo, pero la cámara oscura se vuelve famosa pasado el año 1550, por Della Porta, este

¹ Que conoce y comprende de muchos campos y se destaca en diversas ramas del saber.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

invento le permitió desarrollar con mayor exactitud La Linterna Mágica, con el mismo esquema que la cámara oscura pero la proyección se daba en el exterior de la cámara y con la imagen sin invertir.

Estos adelantos científicos no tardaron en popularizarse entre los pintores, aplicándolos a su favor para poder acelerar el proceso de creación de una obra. Ellos, poco a poco, van adueñándose de la fotografía para su beneficio. Sin embargo no es bien visto por todos, llegando a una época en la cual ellos sentían vergüenza de usarla a su favor. “En 1920, cuando los colegas de mayor edad de Rockwell esperaban visita, se apresuraban a limpiar sus estudios de cualquier prueba de material fotográfico. Pero era generalmente sabido que el uso de la cámara era muy habitual” (Marling, 2006, 11).

No era algo de lo cual los pintores estaban orgullosos en el pasado, sin embargo, a medida que pasaba el tiempo se fueron dando más adelantos científicos en relación a los instrumentos ópticos para utilizarse en las cámaras oscuras, esto vuelve al invento más asequible para los pintores y permite que los mismos se enriquezcan, puesto que su trabajo se veía beneficiado al no invertir tanto tiempo en el dibujo de la silueta del objeto a ser retratado.

Vermeer, pintor inigualable en el dominio de la técnica y la utilización de la luz, es conocido por haberse apropiado de la cámara oscura. “Sabemos hoy que Vermeer empleó una cámara oscura en la mayoría de sus cuadros y, de hecho, de forma que no oculta las condiciones de ese medio... Se puede reconocer en la falta de nitidez de los bordes y los puntos de luz” (Schneider 2006, 88). Vermeer es uno de los pintores más aclamados por los cineastas y uno de los más estudiados por parte de los directores de fotografía. El director



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cinematográfico Peter Greenaway hace referencia a él en varias de sus películas, afirmando que su obra pictórica estuvo apoyada por los descubrimientos fotográficos de la época.

“En un cuadro de Caravaggio se comprende fácilmente de donde viene la luz, porque es esencialmente direccional. Pero no existe algo más misterio que la luz de un cuadro de Vermeer. Esa función de segundo aislada (...) que Vermeer representa (...) Evidentemente éstas son las principales características del cine. No digo que él haya anticipado al cine, pero es interesante saber que vivió en Delft en un período de grandes descubrimientos ópticos, como el microscopio y el telescopio(...) por otra parte se sabe que utilizó una cámara oscura” (citado en Danvers & Elhem, 1986, 30-35).

1.3 Una relación tormentosa.

“En un hipotético “origen de las especies” artísticas, diría que Lumière desciende del impresionismo un poco como el hombre desciende del mono... Aunque no es un pintor impresionista, tras él ya no habrá más, no puede haberlos, porque en la vista Lumière, la impresión está objetivada y como fundada en la naturaleza, realizando y anulando las más locas esperanzas pictóricas” (Aumont, 1989:35)

Los hermanos Lumière crearon en 1895 el cinematógrafo, una máquina que permitía realizar dos funciones: filmar películas y proyectarlas. Si bien era una máquina que no se había perfeccionado porque el encuadre era aproximativo y el cinematografista no sabía a ciencia cierta cuáles eran sus bordes de cuadro, no dejaba de ser una máquina absolutamente revolucionadora. No sólo lograba captar el movimiento de las cosas, sino que a su vez las proyectaba.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El cine cumple las fantasías de los pintores, le agrega movimiento a la imagen, “un lugar en el interior de la problemática de los pintores, superada por la profusión de los efectos de realidad, profusión tanto cuantitativa –en las vistas Lumière hay una enorme cantidad de detalles y cosas, el cuadro está repleto- como cualitativa –todos los detalles, los movimientos son precisos y ‘reales’-. (Ortiz, A; Piqueras M. J., 1995, 32).

“La fotografía se nos aparece así como el acontecimiento más importante de la historia de las artes plásticas. Siendo a la vez una liberación y una culminación, ha permitido a la pintura occidental librarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética” (Bazin, 1990:30)

El cine ayudó a la pintura a elevarse, los pintores no podían seguir el mismo camino después de la fotografía: “La llegada de la fotografía había purificado el arte pictórico, liberándolo de una preocupación por la representación que le era ajena, y gracias a ellos, volviendo a dirigir su atención a lo esencial” (Perkins, 1985, 15). En ese sentido, el efecto realidad queda relegado, por parte de la pintura hacia la fotografía o al cine: “Tras Lumière, ya no habrá nubes en la pintura, ninguna nube *naïf*. Serán irónicas, como en Dalí, paródicas, como en Magritte” (Ortiz, A; Piqueras M. J., 1995, 32). Es entonces que se produce este cambio de bienes, la pintura adquiere un nuevo rumbo, despojándose de lo material y de lo figurativo, y en la contraparte, el cine y la fotografía reciben de la pintura esa obsesión realista, por la calidad y cantidad de detalles, como lo dice André Bazin.

Desde el principio, hasta la actualidad, el cine ha provocado numerosas discusiones sobre su valor artístico. Desde considerarlo como mera reproducción técnica a pasar a poseer un valor artístico, para después ser visto como entretenimiento.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En 1911, Riciotto Canudo publica el famoso *Manifiesto de las siete artes*, este escrito abrió la puerta a los críticos y conocedores para que comparen al cine con las demás artes, en vez de darle validez por sus características propias. Siendo un arte completamente nuevo, los teóricos no le daban el valor necesario, Canudo, y la propia industria, intentaron comparar el cine con las demás artes, especialmente con la pintura. Arnheim realiza una clasificación de los usos artísticos y no artísticos en el cine, teniendo en cuenta que la técnica es un obstáculo. Arnheim asegura que mientras más se parezca a la pintura, a los usos artísticos de la pintura, estará más cerca de convertirse en arte. Pero no sabían muy bien cómo realizar esta separación puesto que la fotografía estaba considerada como un método de documentación más que de creación.

Sin embargo, Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su Reproducibilidad Técnica* propone lo contrario, el comparar al cine con las demás artes le hace daño a la cinematografía, afirma que lo más efectivo es “reformular el concepto de arte ante la presencia de un medio que antes no existía” (Ortiz, A; Piqueras M. J., 1995, 25). Pues Benjamin afirma que obligar a un arte nuevo a adoptar ciertas formas y reglas, lo limitaba y catapultaba, la propuesta era que, orgánicamente, el cine y las demás artes hallen una armonía en su coexistencia, y así poder renovar la concepción del arte, teniendo en cuenta el nacimiento de esta nueva rama.

A pesar de la iniciativa de Benjamin, El cine vivió con mala fama en el medio artístico durante mucho tiempo, estando a la sombra del considerado verdadero arte, la pintura, la literatura, el teatro, etc. Era visto como una mera reproducción técnica. El cine era, de todas las artes, el único que no provenía de la mano del ser humano. Para la industria y los



UNIVERSIDAD DE CUENCA

críticos, el cine era vacío y mecánico, puesto que no aportaba más allá de la realidad que ya todos podían observar.

“Los seres humanos inventan nuevos instrumentos, nuevos métodos de trabajo y esto tiene como consecuencia un cambio radical en las condiciones laborales establecidas. Sin embargo, con frecuencia lo nuevo no se aprovecha al principio; lo viejo lo inhibe, las posibilidades creativas de lo nuevo casi siempre son reveladas lentamente por las formas viejas, por instrumentos y ámbitos de creación antiguos” (Moholy - Nagy, 2005:85)

Moholy – Nagy afirma que la única forma para dejar de encasillar al cine como sólo un aparato de reproducción de la realidad y para que empiece a ser visto como “arte” será mediante su uso creativo de los conocimientos y principios, apropiarse de la técnica para poder crear, de esa forma coincidía con Arheim, quien argumentaba que “el arte comienza donde desaparece la reproducción mecánica” (Arheim, 1990:49).

Griffith narra una anécdota sobre una filmación, en la cual los técnicos (directores de cámara e iluminadores) ponían las luces con la única disposición de que la cámara pueda registrarlas. “En una escena, los personajes debían recibir el resplandor del fogón. Los operadores objetaron que si seguían las indicaciones de Griffith saldría todo negro o que, a lo sumo, las caras de los actores aparecerían surcados por horribles sombras. Griffith no aceptó la explicación y obligó a Marvin y Bitzer a que intentaran la experiencia. Cuando al día siguiente se proyectó la escena en el estudio, fue recibida con un murmullo de admiración y quizás los operadores fueron los más sorprendidos y entusiasmados de todos. A partir de entonces, la iluminación se consideraría parte integrante de la acción dramática” (Jacobs, op. cita. 104). El cine tenía muchísimas más herramientas a su mano como para ser considerado como un arte menor y poco a poco, y con bastante resistencia, se empezaron a dar estos usos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

1.4 Pintura y cine: la evolución.

“La pintura es la principal fuente visual de información para cualquier cineasta que intenta poner en imágenes el pasado” (Ortíz, A; Piqueras, M.J., 1995:49)

La pintura ha sido, desde siempre, el primer referente a cuánto: cómo se vestían las personas en determinada época, cómo se movían, cómo eran las casas o los barrios. La pintura ha sido el punto de partida para la fidelidad visual por parte del cine. ¿cómo se lo puede representar a Van Gogh sin haber visto los autorretratos como: *Autorretrato con sombrero de paja* (1887), *Autorretrato delante del caballete* (1887) o *Autorretrato dedicado a Paul Gauguin* (1888)?. Van Gogh no puede ser Van Gogh si no tiene pelo rojo, barba roja y sin una oreja menos. Al igual que se nos hace imposible concebir un Jesucristo que no se asemeje al Cristo de Caravaggio en: *La incredulidad de Santo Tomás* (1602), *La coronación de espinas* (1604), o en *La Flagelación de Cristo* (1607).

Si bien el cine se basa en la pintura para conservar la fidelidad en el campo histórico, la referencia hacia los modelos pictóricos constituye casi un género cinematográfico cuando hablamos específicamente de las películas religiosas. El rostro de Jesucristo es, quizás, uno de los más representados en el cine. La pintura religiosa fue creadora de una iconología permanente, fue el cimiento para fortalecer la tradición judeocristiana y la forma como estos iconos entraron en el bagaje de todas las masas, estando presente en todas las casas en forma de cuadros, de estampillas en las biblias, de adornos, etc.

“La imagen cinematográfica aspira a ser lo mismo que en su momento fue el cuadro religioso en una iglesia, las escenas talladas en el capitel de cualquier monasterio o los



UNIVERSIDAD DE CUENCA

grabados que acompañan a las biblias y las vidas de los santos: el plano fílmico adquiere la categoría de icono” (Ortiz, A; Piqueras M. J., 1995, 58).

Una de las películas más controversiales del director de cine Andrei Tarkovski es *Andrei Rubliev*, filmada en 1966. La película tiene como columna vertebral, con saltos de tiempo, la vida del pintor Rubliev, el iconógrafo ruso medieval más importante. Las imágenes de la película son semejantes a las imágenes de un cuadro iconográfico del propio Rubliev, mostrando claramente su estética austera y con los rostros alargados, siendo leal al personaje en cuestión y conservando una fidelidad histórica pictórica, al mismo tiempo que se lo vuelve ícono al propio Rubliev. Es importante rescatar que esta película se filmó en blanco y negro, sin embargo las imágenes finales, las de los íconos reales, se dan en color. Es así como el color, al igual que la luz en la anécdota de Griffith, forma parte de la acción dramática, dándole el valor y la importancia que ellas merecen.

El cine de temática hagiográfica² nunca batalló con esta tendencia de ser servicial y devota a la pintura tradicional religiosa, siempre rindiendo culto y tratando de inculcar a los fieles, pero es en 1913 que Pío X prohíbe el uso del cine en la enseñanza religiosa y condena la frivolidad con la que los temas sagrados fueron tratados en el terreno cinematográfico.

En Italia, en un periodo de 1905 a 1913, se empiezan a producir un seriado de películas históricas, las cuales se centran en el origen de la nación italiana y tienen como principales características los grandes decorados tridimensionales y sus escenas de masas, destacando esta fidelidad histórica tomada de la pintura. Entre ellas se encuentran *Los últimos días de Pompeya* (Maggi, 1908) y *Spartaco* (Vidali, 1913). En este periodo se reafirma una

² Temática centrada en la vida de santos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

vinculación directa con las artes plásticas, y se empieza a popularizar el Tableau Vivant³, un verdadero homenaje al arte pictórico, pues es una cita directa, una imitación pura de un cuadro pictórico dentro de la producción cinematográfica.

Sin embargo, el Tableau Vivant más famoso y aclamado se da en la película *Viridiana* (Buñuel, 1961), donde los personajes vagabundos realizan una comida de celebración y posan para sacar una fotografía, formando así una réplica exacta del cuadro *La última cena*, de Leonardo Da Vinci. En la película *Un americano en París* (Minelli, 1951) igualmente se da un Tableau Vivant, rindiendo tributo a *Chocolat bailando en The Irish American Bar*, del famoso pintor Toulouse Lautrec, usando los mismos colores y la misma escenografía.

La pintura era el referente visual por antonomasia, la forma de ver el mundo estaba basado en la pintura de historia, tras consumirla masivamente. Néstor Almendros, director de fotografía y mano derecha de realizadores como Truffaut y Rohmer, declara en su libro *Días de una cámara*, sobre *Perceval de Gallois* (Rohmer, 1978):

“En las miniaturas de la Edad Media hay sólo colores y formas, los artistas medievales desconocían la noción de la perspectiva. Desde las figuras en primer término hasta las diminutas siluetas al fondo, todo tenía que estar a foco, ya que la noción del *flou*⁴ pictórico no aparece en la historia de las artes plásticas sino mucho más tarde. Hubo que iluminar, por consiguiente, más de lo que acostumbro, para disponer de un diafragma de al menos f5, para adquirir profundidad de visión”.

³ Cuadro viviente, sus orígenes se remontan al Medievo, donde los actores posaban quietos emulando una composición pictórica o una escultura.

⁴ Término de origen francés para referirse al foco suave.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Almendros relata la anécdota del rodaje de la película, en la misma anuncia que tiene como objetivo conservar una fidelidad pictórica del Arte Medieval. Por más irreal que se vea sobre la pantalla de cine, los tamaños de los personajes debían tener el mismo tamaño que la escenografía, pues sólo así se conservarían las leyes pictóricas del Arte Medieval. Así, Néstor Almendros, ganador del premio Oscar por la fotografía de *Kramer contra Kramer*, colocó a la pintura como referente por antonomasia.

1.5 Los movimientos artísticos y el cine.

“Más que los movimientos de la pintura en el siglo XX es el movimiento hecho pintura” (Paz, 1978:16)

Los impresionistas sobresalieron por el uso de un discurso específico y una obra que apuntaba, directamente, a la ruptura de la pintura académica. Manet, el precursor, Renoir, puramente impresionista y el post impresionista Van Gogh, quizás la figura más importante del Impresionismo, abren el camino para todas las vanguardias que se darán a futuro en el terreno del Arte. El nombre Impresionismo fue dado como burla, sin saber que iba a terminar siendo el “fenómeno artístico más importante del siglo XIX y el primero de los movimientos modernos” (Murray y Murray, 1978, 289).

Durante la década de los 20, cuando en Ecuador existía el frío academismo de los pintores, calificados como maestros, en donde reinaba el romanticismo, sobresalió un pintor llamado Camilo Egas, que al revelarse contra esa élite de pintores, “comenzó a llenar sus cuadros de valientes manchas de color y a inundarlos de raudales de luz, como lo hacían los impresionistas que habían proclamado ya al color como su instrumento exclusivo de la expresión artística” (Diez, 1938, 12). Egas apuntaba a esa ruptura académica por la cual se



UNIVERSIDAD DE CUENCA

levantaron los impresionistas, sin tener conocimiento sobre estos movimientos artísticos modernos.

Los impresionistas fueron caracterizados por querer capturar el instante y la luz, con un importante énfasis en el color, estas fueron las características principales de la cámara fotográfica. “El color de la pintura impresionista impactó al cine mudo, de modo que se coloreaban las cintas; el cine adecuará esta forma de ver la realidad en sus películas” (Gortari y Barbachano, 1983, 48 – 51). La gran década del impresionismo ocurrió fue de 1870 a 1880 y dio apertura a que todos los artistas se explayaran en los ámbitos que tenían a la mano, entre ellas la fotografía fija y en movimiento, abriendo toda posibilidad de creación en otros ámbitos artísticos.

Los pintores empezaron a jugar con los demás ámbitos del arte, pero lograron una sinergia con el cine que ha marcado una historia en el mundo del arte y dan vida al Cine Expresionista. El Impresionismo abre una gran puerta en el mundo del Arte, es el antecedente de todos los demás ismos, que se tratarán a continuación.

1.5.1 El Cine Expresionista

El Expresionismo es una corriente que tiene como objetivo

“la búsqueda de una máxima expresividad estilística a través de las exageraciones y la distorsión de las líneas y el color. Se trata, en cierta forma, del abandono deliberado de los caracteres naturalistas implícitos en el impresionismo, sustituidos por un estilo capaz de producir mayor impacto emocional” (Murray y Murray, 1978, 189).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El Gabinete del doctor Caligari (Wiene, 1920) es considerada como la primera película expresionista y la que ha gozado de mayor popularidad. Las formas, la luz, el maquillaje y los demás elementos tienen una exageración que van a la par de la descripción detallada por Murray y Murray. El director de arte fue el pintor Walter Reimann, quien en una declaración hecha en 1924 expresa claramente su función en la película: “El modo de construcción de la arquitectura (en la película) no es idéntico al modo de trabajo y a las intenciones de un arquitecto. Vista su especificada y finalidad, pertenece (la construcción de la arquitectura) sobre todo al dominio del pintor” (Kessler, 1991, 52). La escenografía retorcida, con ángulos imposibles, las sombras, los contrastes, la actuación exagerada hacen referencia total a *El Grito* (Munch, 1893), la pintura precursora del expresionismo.

En Ecuador el lojano Eduardo Kingman pinta en 1981 *Mirada hacia el Sur*, una obra con potente carácter expresionista. Para el crítico de arte Juan Castro y Velázquez fue “un pintor predominantemente de temas sociales”⁵ que continuaba en la rama del indigenismo pictórico. Once años después, Cordero estrena *Ratas Ratones y Rateros* (Cordero, 1999), una película que al igual que las obras de Kingman, tiene un alto grado de protesta social y está clasificada, por Carlos A. Icaza, como “expresionismo criollo”, por la creación de ambientes y climas emotivos en los que se ven reflejados los patéticos infiernos personales del protagonista. Sin embargo, lo que domina la película de Cordero es la representación de la realidad objetiva, apartándolo del verdadero significado expresionista.

⁵ (Juan Castro y Velázquez, El Centenario del pintor de las mano. El Universo, 2 de Febrero de 2013).



1.5.2 El Cine Dadá

Como excepción a la regla, el Cine Dadá se realizó a la par del movimiento artístico Dadá, un movimiento que “tomó desde el principio posiciones contrarias al sentido común y a la propia actividad artística. Los miembros de este movimiento se propusieron, ante todo, a escandalizar y violentar al público burgués” y que tuvo como máximo exponente a Marcel Duchamp (Murray y Murray, 1978,149), quien era pintor: “Los primeros cuadros de Duchamp muestran una maestría precoz” (Paz, 1978, 17) y desde sus inicios se vio interesado en el movimiento, sus cuadros son “la presentación del movimiento: el análisis, la descomposición y el revés de la velocidad” (Paz, 1978, 16). Su verdadera revolución empezó cuando sustituyó la pintura – pintura por la pintura - idea. La primera hace referencia a la pintura que él llama olfativa (por su olor a terebantina) y la segunda, la cual adopta, es la pintura retiniana (puramente visual). Uno de sus cuadros más destacados es *Desnudo que desciende una escalera*, pintado en 1912, en el cual es fundamental la sensación de movimiento, aparentando ser fotogramas colocados uno encima de otro. En *Anémic Cinéma* (Duchamp, 1926), se logra la pintura la pintura en perfecto movimiento, la perfección de la idea del ya mencionado *Desnudo que desciende una escalera*.



1.5.3 El Cine Cubista

El Cine Cubista, naturalmente, se da posterior al movimiento pictórico, aproximadamente unos 10 años después. Es interesante mencionar que *Ballet Mécanique* fue realizada en el año 1924 y es también considerada una obra dadaísta y surrealista. Fue el pintor cubista Fernand Léger quien creó *Ballet Mécanique*. Sus imágenes en el film se muestran como cuadros (pinturas) en movimiento, absolutamente cubistas al romper con la perspectiva y el sentido de realidad, mediante una distorsión óptica.

1.5.4 El Cine Abstracto

El Cine Abstracto tiene como mayor figura a Viking Eggeling, con su obra más destacada, *Sinfonía Diagonal*, lograda en 1924. El cine abstracto es, de hecho, un movimiento conformado por pintores. Nombres como Ruttmann y Richter constan con la pintura como su primer acercamiento al arte. En este movimiento, el cine como tal no era el objetivo, pues el principio se basa en oponerse a los cánones narrativos y dramáticos, el fin es la belleza de las formas y su movimiento, sin necesidad de conocimientos intelectuales.

Araceli Gilbert, pintora guayaquileña que se enamoró del arte no figurativo en París, introdujo el abstraccionismo en Ecuador “cuando existía un ambiente hegemonizado por el realismo social y la pintura indigenista”⁶. Una figura importantísima para la Pintura ecuatoriana, pero poco conocida.

⁶ (Lenín Oña, Araceli Gilbert, pintora de lo abstracto. El Universo, 13 de Octubre de 2014).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

1.5.5 El Cine Surrealista

“después de la desaparición del Dadá en 1922, André Breton reunió a los miembros que quedaban del grupo y adoptó la palabra surrealiste, defendiéndola como un automatismo puramente psíquico, mediante el cual se pretende expresar verbalmente, por escrito, o de cualquier otra forma, el verdadero proceso del pensamiento” (Murray y Murray, 1978, 528).

El Surrealismo se desarrolló en dos direcciones, “fantasía pura y la reconstrucción elaborada de un mundo de sueños” (Murray y Murray, 1978, 529). *Un perro Andaluz* (Buñuel, 1929) tuvo la participación de Dalí, que entre muchas cosas fue pintor, y toma los dos caminos de los que hablan Murray y Murray. Sin embargo, el movimiento cinematográfico estuvo a cargo de Buñuel, por ende el Surrealismo fue el primer movimiento artístico cinematográfico de todas las vanguardias que estaba encabezado por un director cinematográfico.

En *Un perro Andaluz* se pueden observar imágenes que desconciertan al espectador, una tras otra sin aparente sentido lógico. Algo similar ocurre en *Blak Mama* (Alvear y Andrade, 2009). El espectador puede sentirse confundido o perdido al ver una película que no sólo maneja un estilo onírico abstracto, también permite un quiebre con el cine tradicional.

El cine ya no era un medio de reproducción de la realidad como lo habían catalogado al principio, condenado solamente a reproducir y no a crear. Junto con las vanguardias, el cine fue considerado como un medio de ampliación del arte.

Me llamó la atención que no pude anclar obras cinematográficas ecuatorianas a los diferentes movimientos modernos, Para Jorge Diez “es precioso aclarar que dentro de nuestro pretendido modernismo, hubo siempre un incurable sedimento romántico” (Diez, 1938, 18),



UNIVERSIDAD DE CUENCA

es por eso que nuestras artes no sufrieron la moda de las vanguardias, y más importante, lo que las vanguardias realmente significan, romper con el academismo del arte.

1.6 El amorío y el tributo.

El Tableau Vivant que se mencionó anteriormente es una forma de rendir homenaje a la pintura en el cine, sin embargo muchos cineastas han hablado sobre otras formas de dar un tributo hacia el arte pictórico.

“La pintura ejerce una gran influencia sobre mí. Siempre que puedo voy a los museos y contemplo los clásicos, los maestros holandeses, Rembrandt y George de la Tour. Ésos son los clásicos. Son los básicos para un operador porque en ellos se aprende iluminación. Nos permiten observar y utilizar esa técnica de iluminación en nuestras fotografías.” (Schaefer, D; Salvato, L, 1990, 271).

Así es como muchos cineastas han plasmado la visión del pintor en las películas. Los más grandes fotógrafos de cine han sido vastos apreciadores de arte. Gabriel Figueroa, el director de fotografía mexicano, realizador de la imagen de “Maclovía” y “Los Olvidados”, rinde tributo, a lo largo de toda su filmografía, a los tres muralistas mexicanos de mayor importancia: Orozco, Siqueiros y Diego Rivera.

“Serguei Eisenstein (1899 – 1948) y Peter Greenaway (1942) son, salta a la vista, dos directores muy distintos entre sí. Pero hay un punto en el cual la obra de ambos cineastas revela una semejanza: su concepción de encuadre derivada indudablemente del cuadro pictórico. Sus películas no se pueden entender sin tener en cuenta que previa a la existencia del cine, está la pintura” (Ortiz, A; Piqueras M. J., 1995, 20).

Peter Greenaway tiene una clara propuesta fotográfica en la cual se muestra su conocimiento pictórico, en *El contrato del dibujante* (Greenaway, 1982) se puede observar la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

atmósfera que gobierna las pinturas de George de La Tour y Caravaggio. Cabe destacar que Greenaway inició su carrera artística como pintor y en 1963 se dio su primera exposición.

Al mismo tiempo, *Barry Lyndon* (Kubrick, 1973) no nombra ningún pintor, sin embargo su fotografía es un discurso de pintura inglesa del siglo XVII, la dirección fotográfica utilizó la luz de las velas para iluminar las escenas y los personajes, esta fotografía remite inmediatamente a los cuadros pictóricos del artista George de la Tour.

La joven de la perla (Webber, 2003) es un tributo al pintor, Johannes Vermeer, y al cuadro que posee el mismo nombre que el film. Los fotogramas de esta película poseen la luz de los cuadros de Vermeer, sus ventanas, sus colores y hasta sus rostros. En la película *Caravaggio*, (Jarman, 1986) la línea divisoria entre cuadro cinematográfico y cuadro pictórico desaparece, toda la película parece un cuadro, prolongadísimo, de Caravaggio.

Van Gogh es uno de los pintores más influyentes en la historia del Arte, es también uno de los pintores que más ha sido honrado en la pantalla del cine. Se lo ha retratado en el cine de todas las formas, con principal énfasis en el sentido biográfico. *Sueños* (Kurosawa, 1990) es una película que consta de ocho segmentos distintos el uno del otro, en el quinto segmento, titulado Cuervos, Kurosawa juega con la figura de Van Gogh.

Un estudiante de arte se encuentra en un museo, frente a los cuadros del pintor nombrado, el estudiante aparece dentro de un campo y se encuentra con Van Gogh, con el cual tiene una conversación hasta que se separan y el campo en el que se encuentra se convierte en los campos de Van Gogh. El estudiante camina en sus pinturas, llevando a la pintura y al cine en una fusión colosal.



CAPÍTULO 2

Pintura en el audiovisual ecuatoriano

2.1 Mapa General

El ecuatoriano promedio tiene un referente visual por antonomasia y es la televisión nacional, el medio visual que impera en Ecuador. Un estudio hecho por el diario El Telégrafo asegura que la mayoría de canales ecuatorianos apuesta por programas de concurso y realitys como lo son: Calle 7, Yo me llamo o Baila la noche. Las series de comedia ocupan el segundo y tercer lugar en el ranking de televisión nacional, series como El Combo Amarillo, Mi Recinto y La Pareja Feliz. Por último, lo que más se consume en la televisión nacional son los noticieros, cada canal emite, en promedio, entre cuatro y siete horas diarias de noticias. Estos programas son los que se ven en el día a día en los televisores de los ecuatorianos. Según un estudio realizado por el INEC, el 94% de la población ecuatoriana cuenta con un televisor en casa y afirma que Ecuador es un territorio virgen para la Televisión pagada. Es decir, los programas anteriormente nombrados son los que sirven como primera referencia del audiovisual para el espectador ecuatoriano.

Si bien el analfabetismo digital⁷ en Ecuador se redujo de 25,1% a 12,2% desde el 2011 al 2015, son sólo dos provincias en Ecuador que tienen un número alto del uso de esa tecnología de la Información. La provincia de Galápagos tiene el mayor número de personas que usa internet, con un índice de 67,7%, al cual le sigue Pichincha con el 58,2%.

⁷ Personas que no han usado computadora, celular e Internet.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Sin embargo las demás provincias van decayendo como Bolívar, con 32,1% y así respectivamente. Todas las personas que formaron parte de este estudio, realizado por el INEC en el año 2016, afirman que el uso del internet es básicamente para ver redes sociales⁸. Eso quiere decir que el consumo del audiovisual mediante el Internet y redes como YouTube es mínimo, comparado con el consumo de la televisión nacional.

Cuando se trata de obras cinematográficas, Carla Valencia, directora del largometraje documental *Abuelos* (Valencia, 2010), afirmó en una entrevista a la revista Vistazo que los ecuatorianos no van al cine a ver películas ecuatorianas. “Antes salía una película cada año, era toda una novedad, todo el mundo iba a ver esa película, ahora salen quince al año, ya no es una novedad, y la gente sigue viendo el cine que ha consumido toda la vida, que es el cine de Hollywood”. Juan Martín Cueva, ex director del Consejo Nacional de Cine y actual viceministro de Cultura y Patrimonio, mediante una entrevista a la revista El Apuntador, declaró que “el circuito en salas comerciales de exhibición garantiza el mercado de la gran producción hollywoodense, sin cuestionar calidad o contenido. El espectador pide espectáculo y entretenimiento y eso, hasta ahora, nadie se lo puede brindar mejor que Hollywood”, y es por eso que se vuelve evidente la “debilidad en cuanto al público en las salas para el cine ecuatoriano. Si la producción se ha multiplicado tanto, era de esperar que la cantidad de público que vaya a ver esa producción también crezca. Pero eso no ha sucedido”. Cueva no cree que el ecuatoriano rechace el cine nacional, plantea que la sociedad ecuatoriana desarrolló un hábito de consumo por el cine de Hollywood, un hábito que se creó “cuando empezaron a abrirse los complejos de salas y no existía oferta ecuatoriana de producción, entonces esa gente ha visto durante años de años – desde su infancia – Hollywood y prácticamente sólo Hollywood”.

⁸ En cinco años se quintuplicaron los usuarios de teléfonos inteligentes, INEC, 20 de Julio de 2016.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Si lo comparamos con las demás artes, el cine es, relativamente, un arte joven. La primera proyección pública fue el 28 de diciembre de 1895 por parte de los hermanos Lumiere, empezando el camino de un arte que lleva 121 años de historia. El 7 de agosto de 1924 se proyectó *El Tesoro de Atahualpa* (San Miguel, 1924), del director ecuatoriano Augusto San Miguel en los teatros Edén y Colón, en la ciudad de Guayaquil. Esta película ecuatoriana se encuentra todavía desaparecida, pero es una fecha importante porque data el comienzo del cine hecho en Ecuador. Es decir que la historia del cine ecuatoriano se resume, básicamente, en 96 años.

Tres meses después de la proyección del primer largometraje argumental de Augusto San Miguel, se estrena *Se necesita una guagua* (San Miguel, 1924), del mismo director. En sus cronologías del Cine Ecuatoriano, Wilma Granda detalla que, desde 1925 hasta 1975 la producción oscila entre una a cero películas producida por año, aproximadamente. Sin embargo, los datos más relevantes son: la llegada de Rolf Blomberg a Ecuador en 1934 y su producción, con difusión internacional, de documentales sobre las Islas Galápagos o la Amazonía. Wilma Granda no resalta una noticia importante, la segunda esposa de Rolf Blomberg fue Araceli Gilbert, una pintora ecuatoriana que, junto a Manuel Rendón, fueron los responsables de la introducción del arte figurativo en Ecuador. Otra fecha importante se da en 1950, el estreno el primer filme parlante nacional, *Se conocieron en Guayaquil* (Santana, 1950).

Pero es entre 1976 y 1983, fortalecido por el boom petrolero, donde surge un desarrollo notable, en el mismo se observa una producción de seis películas por año, aproximadamente, era una época de bonanza en la cual se constituyó en ASOCINE (Asociación de autores cinematográficos del Ecuador) en 1977, mismo año en donde se



UNIVERSIDAD DE CUENCA

propone una ley cinematográfica que pasaría a revisión. Jaime Cuesta, Gustavo e Igor Guayasamín, entre otros, son varios de los intelectuales que fomentaron el cine ecuatoriano en los años ochenta. Sin embargo, Jorge Luis Serrano afirma que la baja de la producción nacional a finales de la época coincide con el derrumbamiento mundial del socialismo.

El cine ecuatoriano volvió a salir a flote y hay que resaltar que son dos las películas ecuatorianas que han marcado un hito en la historia del cine en Ecuador, puesto que son las películas que ocupan el número uno y dos en venta de taquilla ecuatoriana, convirtiéndose en las películas ecuatorianas con mayor cantidad de espectadores. *La Tigra* (Luzuriaga, 1989), es una película que superó el número de espectadores ecuatorianos de la película norteamericana *Batman* (Burton, 1989) y *Ratas, ratones y rateros* (Cordero, 1999). No sólo lideran la lista de ranking, sino que han alcanzado numerosos premios.

A continuación, se realizará un desglose y breve análisis sobre dos películas ecuatorianas escogidas, con enfoque especial en el tratamiento del cuadro cinematográfico y su relación con el cuadro pictórico. Las películas a analizar son: *Silencio en la tierra de los sueños*, una película del año 2013 y dirigida por Tito Molina, escogida por las declaraciones de su director, en las cuales afirma tener una estrecha relación con la cultura pictórica, a diferencia de las declaraciones realizadas por el director de la segunda película, *A tus Espaldas* (Jara, 2011), en las cuales Jara anuncia que sus referencias pictóricas fueron nulas.



2.2 Silencio en la Tierra de los Sueños

Tito Molina, director, director de fotografía y editor de esta película, nace en Portoviejo en 1969. Su segundo largometraje de ficción “tiene su génesis en otro trabajo, un documental inconcluso que pretendía ser un retrato sobre la figura de mi padre, quien murió en 2007”. *Silencio en la Tierra de los Sueños* tiene una duración de noventa y cuatro minutos, muestra la historia de una mujer anciana que, tras la muerte de su esposo, vive de la fe, en la soledad y austeridad en un pequeño pueblo de la costa ecuatoriana. Es mientras duerme, en sus sueños, en los que ella logra escapar de las cuatro paredes en las que vive para poder ir al mar, un lugar mágico donde sólo se encuentra ella. Su rutina se ve interrumpida cuando un perro vagabundo aparece en su puerta y decide compartir su tiempo y espacio él.

Actualmente Molina mantiene un blog llamado Tiempo y Forma y da charlas sobre Pintura y Cine. En el blog que maneja existe una sección llamada: *Cómo se hizo silencio: Crónica de viaje de la luz* y abre el artículo con las siguientes palabras: “Siempre que me planteo la fotografía de una película, pienso en un cuadro.”⁹

Toda organización de formas en el interior de una superficie plana, delimitada, deriva del arte pictórico. (Rohmer, 1990: 109)

En este tratado, Molina habla de una imagen que encuentra en su memoria, ya sea un cuadro en específico, un pintor o, en su defecto, un periodo en la historia del arte pictórico, y poco a poco esta imagen motor va tomando fuerza hasta hacerse presente en su totalidad, esa

⁹ (Tito Molina, La Pintura Invisible parte 02/03. Tito Molina Blog, 16 de Abril de 2015).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

imagen es la génesis para cualquiera de sus películas. En el caso de *Silencio en la tierra de los sueños*, esta imagen fue Johannes Vermeer, y precisamente el cuadro *La lechera* (Vermeer, 1958-60).

La Lechera es una obra pictórica que muestra a una mujer humilde, con la cabeza agachada, haciendo sus labores en una habitación modesta. Esta mujer es un ejemplo de virtud, puesto que se le designa a la leche el símbolo de pureza. Vermeer logra que la luz, una luz celestial y azul que se derrama sobre ella, trabaje a la par de la pose de la mujer, digna y pausada, para así convertirla en un monumento y prácticamente en una santa. La mujer humilde de Tito Molina posee el mismo aura sagrado de *La lechera*, la misma luz entra por sus ventanas y caen directamente sobre ella, la misma pausa en sus movimientos y los mismos quehaceres diarios.



Imagen #1

Fotografía de obra pictórica: *La Lechera*. Johannes Vermeer. 1660. Rijksmuseum.



Imagen #2

Fotograma: mujer planchando, en *Silencio en la Tierra de los Sueños*. Tito Molina. 2013. Tito Molina

Blog

Es de la indagación de las pinturas de Vermeer y Rembrandt que al director le llama la atención la palabra Penumbra, “sombra débil entre la luz y la oscuridad” (Real Academia Española, 2014, 23° ed.). Tito Molina toma la figura de la luz como la vida, y la oscuridad como la muerte en su largometraje. Ese estado de penumbra es el estado que rodea a la mujer de su película. Es así como la luz, influenciada directamente por Vermeer y Rembrandt, juega un papel dramático en la película de Molina, no sólo es la iluminación que permite que la imagen se vea, meramente funcional, tampoco es sólo decoración, la luz le da otro nivel al personaje, entra a formar parte del lenguaje dramático, creando una atmósfera y produciendo sensaciones al espectador. La mujer de *Silencio en la tierra de los Sueños* es una mujer que realiza sus tareas diarias, todo como una rutina sagrada, el desayuno, la limpieza, el planchar la ropa, todas estas acciones son realizadas con una sutileza y sobriedad, y con esta penumbra sobre su rostro y sobre el espacio donde ella se desenvuelve.

En *Cómo se hizo silencio: Crónica de viaje de la luz* también habla de otros nombres que fueron surgiendo en el desarrollo de esta historia. *La Profetisa Ana* (Rembrandt, 1631) es



UNIVERSIDAD DE CUENCA

un cuadro pictórico, que a la par que La Lechera, se impregnó en la memoria fotográfica de Molina para darle personalidad a su protagonista. Físicamente, las dos protagonistas: la mujer del cuadro y la mujer de la película, tienen un alto nivel de similitud, esto fue algo totalmente inconsciente por parte de Molina. Sin embargo, lo que llama la atención es la coincidencia que hay con este cuadro y la película, la madre del pintor Rembrandt es la modelo para *La Profetisa Ana*, al igual que la mujer de *Silencio en la Tierra de los Sueños* es la madre del director. Para Molina, al principio “esta relación pintor – modelo / hijo – madre empezaba ya a resonar en mi cabeza, pero en ese entonces no acertaba a entender qué significaban, así que me dediqué a seguir investigando sobre otros maestros del Barroco.”¹⁰ Molina afirma que “a partir de ese retrato (a su madre) comprendí la película que buscaba hacer”. *La Profetisa Ana*, la figura pintor – modelo / hijo – madre, fue entonces una premonición para *Silencio en la Tierra de los Sueños* y su protagonista, la madre del director.

También nombra al pintor José de Rivera, quien fue figura de influencia principalmente para retratar la aflicción en el rostro de la mujer, un rostro callado pero que lleva consigo un conflicto interno, cargado de dolor, expresión y sueño, que remiten inmediatamente a los rostros cargados de dolor de Rivera. Molina se guió de Rivera para poder caracterizar a la mujer de su película, principalmente en los gestos, su mirada, su ceño fruncido, etc. De Diego Velázquez, pintor del Barroco, adoptó la gama de colores y un especial uso del fondo de sus pinturas de tonos verdes, una característica inigualable en los retratos hechos por Velázquez. Es decir, en este punto la relación cuadro pictórico – cuadro cinematográfico, permitió la conformación de espacios, de fondos, tanto el espacio que ocuparía en el cuadro como el color de las paredes

¹⁰ (Tito Molina, La Pintura Invisible parte 02/03. Tito Molina Blog, 16 de Abril de 2015).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Al mismo tiempo menciona a Andrea Mantegna, el cual tiene un tributo especial en la película, en ella, la mujer acostada dibuja perfectamente la forma de Jesús en *Lamentación de Cristo muerto* (Mantegna, 1474 – 80). “En Mantegna ¡la muerte se asemeja al sueño! El rostro de Cristo y su posición corporal son de quien descansa y sueña profundamente” (Tito Molina, La Pintura Invisible parte 02/03, 2015). Así, Tito Molina logra un *tableau vivant*¹¹ en su película, la mujer duerme con la misma paz que Cristo, entre la vida y la muerte, ella descansa en su fe.



Imagen #3

Fotografía de obra pictórica: *Lamentación sobre Cristo muerto*. Andrea Mantegna. 1470 – 1474.

Pinacoteca de Brera

¹¹ Cuadro viviente, sus orígenes se remontan al Medioevo, donde los actores posaban quietos emulando una composición pictórica o una escultura.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Imagen #4

Fragmento de fotograma: Mujer descansa, en *Silencio en la Tierra de los Sueños*. Tito Molina. 2013. Tito Molina Blog.

Molina es un intenso consumidor de arte, y eso se ve reflejado en su cine, su obra cinematográfica alcanza muchos niveles y crece notoriamente debido a ese alto bagaje, y sus discursos no se quedan sencillamente en la historia de una mujer solitaria. El color de la luz, la penumbra, los colores que utiliza, los movimientos de la mujer, todos esos recursos logran crear un ambiente, esa mujer que es una señora vieja, se convierte, a los ojos del espectador, en una santa, al igual que *La Lechera* de Vermeer. Cada cuadro cinematográfico está tratado como un cuadro pictórico, con la belleza de la composición, de las formas y de la luz. La fotografía y el sonido hablan y aportan a esa historia, permitiendo que el guión crezca.

Silencio en la tierra de los Sueños es una película contemplativa y calmada, ver dicha película es similar a observar cuadros pictóricos de un mismo pintor pero influenciado por muchos más. Christian León, en su blog titulado *Vía Visual* la ubica en “tendencia del cine



UNIVERSIDAD DE CUENCA

contemporáneo denominada como realismo contemplativo que busca pasar del gran acontecimiento a la cotidianidad y hacer del cine un objeto de contemplación sensorial”¹².

Es una película que a ratos tiene apariencia de documental ya que es muy realista y pausada, lo que Christian León define como: realismo contemplativo. El hecho de que sea pausada permite que el espectador se detenga y observe todo lo que hay dentro del plano, como pasa cuando se observa una obra pictórica. Si bien no es cine de entretenimiento, es un cine creado para establecer un diálogo en la cinematografía ecuatoriana. Para aquellos cineastas y no cineastas que se permiten disfrutar, plano por plano, la textura, la luz y la sombra, las líneas y todos los componentes del cuadro cinematográfico.

2.3 A tus Espaldas.

“Tanto la pintura como la fotografía son materias no resueltas en las artes plásticas”
(Moholy - Nagy, 2005:176).

Según Gonzalo Estupiñán, productor de *Los Canallas* (Franco, 2009) y *Distante Cercanía* (Schlenker; Coral, 2014) entre otras, cree que en la cinematografía ecuatoriana, al ser un arte en desarrollo, hay todavía asignaturas pendientes. “Existen películas como *A Tus Espaldas* en donde no hay relación pintura – cine, yo creería que un país con una gran tradición pictórica como el nuestro debería tener una relación más fuerte de pintura-cine”¹³.

A tus espaldas (Jara, 2011) narra la historia de un joven ecuatoriano, proveniente del sur de Quito, que rechaza sus raíces mestizas y su barrio pobre. El film muestra un Quito

¹² Tiempo, minimalismo y contemplación. Vía Visual de Christian León, 25 de marzo de 2015.

¹³ Gonzalo Estupiñán, comunicación personal, 19 de enero de 2016



UNIVERSIDAD DE CUENCA

dividido, los del Norte, quienes están frente a la Virgen, y los del Sur, quienes están a espaldas de la Virgen, los del Sur son los pobres, los olvidados. El personaje protagonista rechaza su nombre por ser << *cholo* >>¹⁴ y realiza un cambio del mismo, de Jorge Chicaiza Cisneros a Jordi Lamotta Cisneros.

Este personaje tiene como objetivo cambiar su estigma de pobre y la forma como la sociedad lo mira. Para lograr esto se alía con Greta, una joven modelo colombiana quien lo impulsa a la corrupción para obtener dinero, y no importa los medios que utilice para alcanzar lo que quiere.

Según Tito Jara, el director de esta película, la influencia de la Pintura en el Cine en general es asombrosamente amplia, afirma que fueron los pintores quienes empezaron a jugar con la incidencia de la luz en un sentido artístico y no científico, sin embargo declara:

“Estoy seguro que hay una influencia de la pintura dentro de mi obra, pero no podría decirte que es consciente ni contarte nada al respecto, pero debería ser. A mí me gusta muchísimos las pinturas, yo tengo una pequeña colección de arte, pero incluso en *A tus Espaldas*, no siento que de manera consciente haya tenido ese afán de a través de las pinturas que me gustan tratar de interpretarla en la película, que además tiene una fotografía que.. bueno.. qué te diré, no importa”¹⁵.

La película se desarrolla en dos tiempo, el pasado: la pobreza y el sur; y el presente/futuro: las oportunidades y el éxito. En el pasado observamos una cámara en mano y una colorización sepia, básica para trasladar al espectador al tiempo pasado. El presente está

¹⁴ <<Mestizo>> El uso de la palabra cholo, en Ecuador, es despectivo.

¹⁵ Tito Jara, comunicación personal, 22 de febrero de 2016



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cargado de movimientos limpios (recursos como los dollys y grúas que embellecen la imagen). La fotografía y la luz de la película cumplen con el estándar esperado. En la fotografía, los personajes poseen brillo en los ojos, el cuadro cinematográfico está totalmente iluminado para que no haya un detalle que se pierda, no existe la penumbra ni distintos niveles de iluminación dentro de un mismo cuadro. Se podría decir que es, en su mayoría, una fotografía casi publicitaria, pulcra, sin embargo, la misma carece de un tratamiento dramático, pues aparte de la distinción pasado / presente, ni la luz ni los encuadres narran algo más allá de lo que está en el guión, no se permiten aportar a la acción dramática.

Tito Jara se ha dado cuenta de la importancia de la fotografía como lenguaje en el cine:

“Para mí sí es importante las referencia pictórica en los futuros proyectos, me importan tanto que hasta me fui a España, al Museo de Prado, a ver ciertas obras que me interesan muchísimo. Si bien no sucedió en la primera película, en la segunda es básico que todo el manejo conceptual de la fotografía y de la luz está basado en obras pictóricas... Estamos en la etapa de desarrollo e inclusive el Director de Fotografía es español”¹⁶.

¹⁶ Tito Jara, comunicación personal, 22 de febrero de 2016



2.4 Diferenciación de Silencio en la Tierra de los Sueños y A tus Espaldas.

A tus Espaldas es una película altamente comercial que logró un extraordinario éxito en las salas de cine nacionales, ocupando el quinto puesto en el ranking de taquilla de películas ecuatorianas. Tito Jara alcanzó los 110.000 espectadores con su película, según la tabla contabilizada por la Agencia Pública Andes¹⁷. La película de Molina, *Silencio en la Tierra de los Sueños* obtuvo 5.630 espectadores, según la tabla del Ministerio de Cultura y Patrimonio¹⁸. Las películas en cuestión tienen una diferencia abismal de consumidores, siendo *A tus Espaldas* la más exitosa en taquilla.

Las dos películas trabajan con una problemática social, que son el espejo de parte de la sociedad ecuatoriana. La película de Jara trata sobre un conflicto socioeconómico de un muchacho que posee el estigma de ser pobre, de una sociedad olvidada, los del Sur. Básicamente es una problemática que le pertenece a todos los rangos de edad. La película de Molina es mucho más específica, pues habla de la soledad, pero específicamente en la vejez, asunto que les pertenece a las personas de la tercera edad, sin embargo, las dos películas tratan sobre una problemática social que son realidades en Ecuador. “Al público le interesa ver en la pantalla sus historias, sus referentes culturales, y *A tus Espaldas* es eso”¹⁹, puesto que quienes dominan el consumo del mercado audiovisual en Ecuador son los jóvenes, es por eso que la película de Jara superó en espectadores, pues está dirigida a un público más amplio en cuestión de temática.

¹⁷ Ranking de taquilla de películas ecuatorianas. Agencia Pública de Noticias del Ecuador y Suramérica, 26 de julio de 2012.

¹⁸ Tabla de taquilla de películas ecuatorianas del 2014. Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2014.

¹⁹ Christian León, comunicación personal, 19 de Septiembre de 2016.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El director de varios largometrajes, entre ellos *Cuando me toque a mí* (2008), Víctor Arregui, afirmó a la Revista Vistazo que “Hay temas que atraen más que otros” y hace un llamado de atención a los cineastas, los invita a “pensar no sólo en qué tipo de película quieren hacer, sino también en qué quiere ver la gente”.

Tomando al cine como un trabajo que, como todos los demás, tiene clientes y los mismos deciden si pagan o no pagan por el servicio, es importante la forma cómo los cineastas venden al público su película. El tráiler de una película es la forma cómo se venden los productos cinematográficos. *A tus Espaldas* tiene tráiler que se asemeja a los tráileres de Hollywood. Conformado por más de 45 planos en un minuto con cincuenta y siete segundos, contiene un breve resumen de la trama, narrada por el protagonista en voz en off, la voz cuenta sobre el origen de Jorge Chicaiza y a la par de la narración aparecen imágenes en sepia del niño, y a medida que cambia al personaje Jordi, la imagen lo acompaña. El tráiler tiene algunos planos con recursos como dollys, grúas, tomas en donde Greta viste una minifalda y la cámara encuadra la pierna del personaje, ocupando la mitad del cuadro, sin dejar atrás que hay una explosión de la Virgen del Panecillo, monumento emblemático que tiene una carga dramática muy importante en la historia de Jara, siendo ella la que divide a los pobres de los ricos. En el tráiler se vende a una película con cortes rápidos, entretenida y llena de coloquialidad. Ciertamente una película que pensada para el público joven.

Las películas nombradas son absolutamente distintas, creadas para públicos distintos. Christian León afirma que “no se puede medir la importancia de la película por el número de espectadores o por la cantidad de dinero que genera”. Por un lado la película de Jara obtuvo éxito en taquilla y por otro, la película de Molina obtuvo un reconocimiento artístico, con



UNIVERSIDAD DE CUENCA

miras a ser una película digna de un Oscar, no quiere decir que una está en lo correcto y la otra, por ende, no. Sin embargo, si el asunto es que la cultura pictórica llegue al pueblo ecuatoriano que no posee conocimiento de ese ámbito artístico, el acercamiento de *Silencio en la Tierra de los Sueños* al público no es el indicado para poder lograr el objetivo.

2.5 La Educación Pictórica en Ecuador

La Pintura siempre ha estado rodeada de un aura sagrado, y en Ecuador los consumidores de arte, ya sea en los distintos medios como las galerías, museos o mediante adquisiciones de obras pictóricas, han pertenecido a clases sociales acomodadas, puesto que la pintura, al igual que el cine, se desarrolla en una élite del país, ya que es necesario el manejo de sumas altas de dinero para poder elaborarlo. Por lo tanto la cultura pictórica, el conocimiento de la historia y la capacidad de la crítica, como la del cine por igual, no es completamente accesible para todas las clases sociales del país, ya que sólo una minoría de la población ecuatoriana asiste a entidades educativas privadas que ofrecen estos programas de estudio. pues quienes acceden a estos conocimientos son por la educación adquirida

Christian León, autor de varios libros sobre cine como *El documental indigenista en Ecuador*, declara que la formación pictórica en Ecuador es muy deficiente, puesto que “la educación estética recién está en debate para ser incluida en el currículum de primaria y secundaria”. Entonces no forma parte de la malla curricular de los estudiantes que atienden a escuelas y colegios públicos en Ecuador. Algunos centros educativos privados sí contienen la asignatura Educación Estética, sin embargo son pocos. Alega que el otro lugar común donde



UNIVERSIDAD DE CUENCA

se puede recibir cultura estética son los museos, pero “ahora mismo el Museo Nacional está desarmado, y los pocos museos que hay tienen poco público”²⁰.

La Pintura es una de las ramas del arte más fuertes de Ecuador, posee en su historia a grandes exponentes, internacionalmente reconocidos. Teniendo en cuenta este amplio bagaje, para Gonzalo Estupiñán es inaudito que la educación, en cuanto a la cultura pictórica en Ecuador, sea deficiente, por no decir nula. “Es curioso, creo que uno de los fuertes de Ecuador, en cuanto a las artes se refiere, es la pintura y no me parece que se haya hecho énfasis en eso”²¹. Teniendo una historia tan fuerte, con nombres como Araceli Gilbert, Camilo Egas, Enrique Tábara, que son altamente reconocidos en el exterior, es sorprendente ver, en mi opinión, que no lo sean en Ecuador.

Daniela Sánchez, Directora de Arte en el cine ecuatoriano, acota que no tuvo ningún acercamiento al Arte en Ecuador hasta haber entrado en la Universidad, y que esto le ha dado más trabajo en recuperar los años perdidos en conocimiento sobre el mismo, en especial sobre la pintura ecuatoriana. Afirma que tener conocimientos sobre la pintura, ecuatoriana o no ecuatoriana, te permite la apropiación, re significación y deconstrucción de el proyecto en el que se esté trabajando, cosas que realzan al guión y permiten un mayor crecimiento²².

“La forma como están diseñadas las carreras de Cine en Ecuador, plantea al oficio cinematográfico como algo técnico muy restrictivo con poca vinculación con las otras artes humanitarias. Hay una gran separación de lo técnico con las humanidades”²³. Inclusive en los

²⁰ Christian León, comunicación personal, 19 de Septiembre de 2016

²¹ Gonzalo Estupiñán, comunicación personal, 19 de enero de 2016

²² Daniela Sánchez, comunicación personal, 19 de enero de 2016

²³ Christian León, comunicación personal, 19 de Septiembre de 2016



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Institutos de Cine y en las universidades con carreras especializadas en dicha rama, la historia del Arte ecuatoriano es algo que no se destaca con gran importancia, es una materia y un conocimiento que queda relegado por otros temas, como en este caso, por lo técnico, así lo afirma Christian León. Personalmente he observado que la educación de Cine se mantiene aislada de las demás artes, cuando debería complementarse con ellas a través de una malla curricular más diversa.

Para David Grijalva, director de la película *Tábara, Memoria Efímera* (2015) el acceso que tienen los jóvenes a las artes plásticas es extremadamente limitado y concierne a un asunto de políticas de Estado, “los gobiernos no entienden el rol de la cultura en nuestra sociedad y han priorizado otros temas, de carácter técnico y tecnológico, sin entender que el desarrollo de los seres humanos es integral”. Acota que para el gobierno actual, liderado desde el 2007 por Rafael Correa, la cultura ocupa un segundo plano puesto que “han pasado por el Ministerio de Cultura nueve personas en nueve años y muchos no tienen una formación específica en políticas culturales, por ende no están preparados para administrar los espacios o para estructurar estrategias de difusión cultural”²⁴. Soy parte de un nicho que piensa que el arte debería ser prioritario en Ecuador y que la sociedad ecuatoriana debe empezar a verlo como una necesidad.

Daniela Sánchez alega que ha sido muy complejo entender y comprender a los pintores ecuatorianos, “me ha tocado estudiarlos por mi cuenta, entenderlos me cuesta mucho, es más fácil con los pintores de afuera porque hay tanta información de ellos en todas partes, análisis y críticas, pero con los ecuatorianos es difícil”²⁵. Afirma que no hay un nivel

²⁴ David Grijalva, comunicación personal, 20 de Septiembre de 2016

²⁵ Daniela Sánchez, comunicación personal, 19 de enero de 2016



UNIVERSIDAD DE CUENCA

de apropiación de los criterios pictóricos, y por ende no son aplicados con regularidad en el cine ecuatoriano,

“había visto muchas cosas pero no las había internalizado, cuando fui a Inglaterra me di cuenta de que el nivel de apreciación y conocimiento de arte (saber los nombres de las obras y de los artistas), era mucho mayor al mío, y esto pasa porque la difusión del conocimiento del arte ecuatoriano es pobre”²⁶.

Sin embargo, hay un sinnúmero de propuestas de productos audiovisuales sobre los artistas plásticos que han forjado la historia del arte de Ecuador. *Camilo Egas: Un hombre secreto* (Carcelén, 2009) es una road movie que va en busca de repuestas sobre uno de las más grandes figuras en la pintura ecuatoriana, Camilo Egas, precursor del indigenismo pictórico. El clímax de esta obra es el encuentro de la obra mural *Festival Ecuatoriano* (Egas, 1932) en Nueva York. *El Mural* (Merino, 2016) es un cortometraje que también parte de esa misma obra. *Tábara, Memoria Efímera* (Grijalva, 2015) es un largometraje documental que habla de la vida de Enrique Tábara de una forma más educativa y televisiva. Existe una tradición que merece ser visibilizada, una lista de cineastas y de hacedores del audiovisual que han buscado y logrado preservar el patrimonio de la pintura ecuatoriana. Sin embargo, son producciones que no han alcanzado muchos espectadores, que tienen, como objetivo específico, el mismo público que tiene *Silencio en la Tierra de los Sueños*.

²⁶ Daniela Sánchez, comunicación personal, 19 de enero de 2016



CAPÍTULO 3

Desde el Taller

3.1 Preproducción *Desde el Taller*

The Private Life of a Masterpiece (Bugler, 2001) es una serie de la BBC, el mundialmente conocido servicio público de radio, televisión e internet del Reino Unido. Los capítulos de dicha serie duran, aproximadamente, 50 minutos, y cuentan, meticulosamente, las historias que hay detrás de cada obra de arte. El cuadro pictórico que es escogido para realizar un capítulo de esta serie no es cualquier pintura, es un icono²⁷ en la sociedad.

Cuadros como *La Primavera* (Botticelli, 1478), *La gran ola de Kanagawa* (Hokusai, 1833) y *Cristo de San Juan de la Cruz* (Dalí, 1951) son estudiados y desglosados minuciosamente, tratando temas como: ¿Quién es el artista y cuál es su personalidad? ¿De dónde nace el nombre de la obra? ¿Quién o qué es lo que está pintado y qué significado tiene para el artista? ¿Cuáles fueron los amigos artistas contemporáneos al pintor y en qué movimiento se encontraba? ¿En qué museo se encuentra esa obra maestra y cómo llegó ahí?, ¿La obra fue robada y por quién?, entre muchas otras preguntas que permiten transmitir la historia del arte de una manera didáctica, evidenciando puntos de vista distintos a los que son estudiados normalmente cuando se estudia una obra pictórica.

²⁷Imagen sagrada



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Tomando a *The Private Life of a Masterpiece* como primer referente, realicé una búsqueda de algún producto audiovisual ecuatoriano semejante a la referencia en la televisión nacional. Pude encontrar algunos programas educativos como *La Televisión*, proyecto investigativo y documental que lleva al aire 26 años sin darle protagonismo al arte pictórico. También se destacó *Expresarte*, que nació en el 2012 y fue transmitido por Educa TV, un canal público de Ecuador creado el 24 de febrero de 2011. El programa dura aproximadamente 55 minutos y consta de varios reportajes en los que mayoritariamente se destaca la música. El programa número 72 contiene una reseña sobre el pintor quiteño Jaime Zapata, en la cual no se indaga mucho pero se muestran gran cantidad de imágenes de sus obras y el protagonista detalla una breve historia sobre cómo se acercó a la pintura. En el episodio número 92 se le dedica 5 minutos a la Cinemateca Nacional C.C.E., en el que se informa cuál es su función dentro de la sociedad. Productos como estos son necesarios para introducir el arte al público en general, sin embargo suelen ser superficiales y si bien despiertan, en el espectador, esas ganas de empaparse más sobre el tema, no logran informarlo a cabalidad sobre el mismo.

Es necesaria la creación y difusión de productos audiovisuales que puedan llegar a públicos tan amplios como los de el programa *Expresarte*, pero que exploren más a detalle la historia y contexto de nuestros artistas, un programa diseñado para esas personas que no tuvieron la oportunidad de estudiar esa materia en su malla curricular y quieren tener conocimientos sobre arte ecuatoriano.

Quizás es porque vi a mi padre pintar desde pequeña, pero siento que es mi obligación como cineasta darle prioridad a este tipo de contenidos que solo buscan enriquecer a los ecuatorianos, de manera que el arte se vuelva un tema indispensable en la cultura general. Es



UNIVERSIDAD DE CUENCA

por eso que nace *Desde el Taller*, un seriado que indaga sobre los exponentes más importantes en la escena de arte ecuatoriano. Empecé por la elaboración de un árbol genealógico de los pintores ecuatorianos, obedeciendo a una especie de autoría por experiencia e influencia en el ámbito del arte pictórico en Ecuador, a su vez se tuvo en cuenta la existencia de obras audiovisuales sobre pintores como Guayasamín o Camilo Egas. Los artistas escogidos fueron: Jorge Velarde, Enrique Tábara, Pablo Cardoso, Luigi Stornaiolo, Oswaldo Viteri y Wilson Paccha.

Habiendo hecho la selección, procedí a realizar una investigación específica para el capítulo piloto sobre mi padre, Jorge Velarde. Fue necesaria una extensa reubicación de su obra para poder reunirla y dividirla por etapas, en las cuales surgieron cuatro. La primera etapa abarca los años de 1976 a 1990, en la cual se agrupan sus obras producidas en el transcurso de sus estudios en Bellas Artes, durante su participación en la Artefactoría, durante la ruptura de la misma y durante sus estudios de Cine en España. A finales de esta primera etapa, el artista explora la figura del autorretrato, durante sus estudios de Cine en Europa, estando lejos de Ecuador, sus pinturas se centran en sí mismo, en conocerse.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

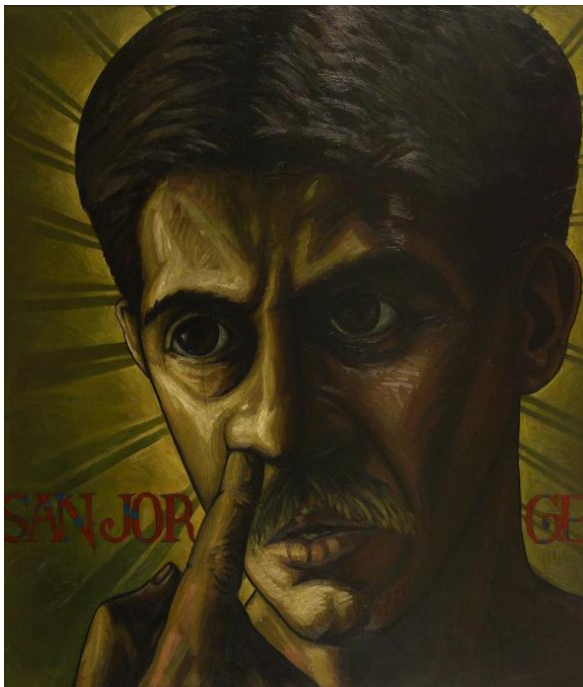


Imagen #5

Fotografía de obra pictórica: *San Jorge distraído*. Jorge Velarde. 1989. Cortesía de Jorge Velarde.

La segunda etapa data de 1991 a 1996, etapa que nace después de administrar La Cafetería de la Casa de la Cultura. Una etapa muy rica debido a los numerosos encuentros con personas de todo el ámbito artístico, se puede reconocer muchas obras pictóricas en ambiente nocturno y misterioso, con rostros muy variados como boxeadores, cantantes y algunos personajes bebiendo cerveza en las mesas de un bar.



Imagen #6

Fotografía de obra pictórica: *Mesero (autorretrato)*. Jorge Velarde. 1991. Cortesía de Jorge Velarde.

La tercera fase abarca del año 1997 al 2008, una período más creativo en cuanto a la superficie en donde se registra la obra pictórica, pero más introspectiva y personal en cuanto a las temáticas que afronta. *La Virgen de los dolores* es una virgen sufriente esperando recibir los dardos en su corazón, una obra plástica realizada sobre una tabla de dardos. Esta obra rompe los cánones de forma puesto que ya no es un bastidor y una tela.

Durante esta etapa se inicia una gran producción de obras pictóricas religiosas, en las cuales se puede observar un interés, por parte del artista, en este tema, dándole suma importancia.

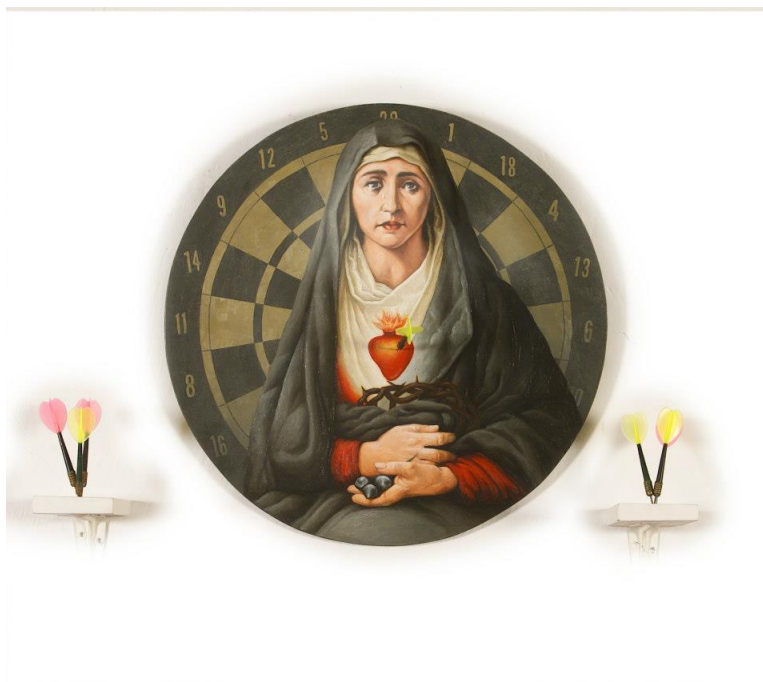


Imagen #7

Fotografía de obra pictórica: *La Virgen de los dolores*. Jorge Velarde. 2002. Cortesía de Jorge Velarde.

La cuarta estación que se clasificó del artista Velarde va desde el año 2009 al 2013. Las obras que abarcan este período alcanzan otro nivel, un escalón mucho más arriesgado para el pintor. Velarde implementó un lenguaje más lúdico, igualmente dejó la comodidad y empieza a llamar la atención mediante la utilización de otros colores en la paleta, dejando atrás las gamas bajas en las cuales eran absolutamente imprescindibles el café, el verde y el ocre, en tonos apagados, para así jugar con el rosado, el verde y el morado en tonos vivos.



Imagen #8

Fotografía de obra pictórica: *Gregorio Tzantza*. Jorge Velarde. 2009. Cortesía de Jorge Velarde.

Así mismo, se arriesga probando con otras formas que aluden más a la corriente surrealista. Es en este mismo período en el cual sorprende a su público sacando a relucir un humor que antes no se había observado en sus obras y que combina, de forma muy orgánica, con un cierto deber de reconocer a una lista de personajes clásicos del mundo del arte, personajes como lo son Kafka con Gregorio Samsa, Duchamp con su famosa fuente, Magritte con su obra *Los Amantes*, *El Violín de Ingres*, de Man Ray, entre otros.

“Pictóricamente la obra de Jorge Velarde sigue siendo un vértigo, lento y minucioso, imposible de divorciar de su génesis: la pintura moderna y, por tanto, de la razón crítica. Por ello, a él no le bastará ensamblar a la joven doncella del maestro Ingres con la fuente del Gran Padre Duchamp, sino que necesitará crear una suerte de ready – made pictórico, hecho en Guayaquil.” (Ampuero y Mora, 2010:45).



Imagen #9

Fotografía de obra pictórica: *Fuente x 2*. Jorge Velarde. 2010. Cortesía de Jorge Velarde.

Entonces, en la preparación para el rodaje se realizó un registro de los momentos más importantes del artista, para poder abarcar una visión completa en cuanto a su vida, su obra y su paso por el mundo del arte ecuatoriano. La propuesta, en cuanto quienes serían los personajes para las entrevistas, estaba decidida: Juan Carlos León, crítico de arte y artista visual ecuatoriano formado en el extinto Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador, ITAE. Ileana Viteri, hija del pintor Oswaldo Viteri y propietaria de una galería de arte en Quito, en la cual Velarde ha expuesto en varias ocasiones.

Otros de ellos incluían a La Artefactoría: Marcos Restrepo, Xavier Patiño, Flavio Álava, Pedro Dávila y Marco Alvarado, integrantes del colectivo de arte en el cual participó Velarde a principios de la década de los ochenta, su importancia radica en la rebeldía del arte,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

por parte del colectivo, en la época, dicho de otras palabras, La Artefactoría permitió una ruptura en el arte ecuatoriano, inclinándolo hacia el arte contemporáneo. Y sin lugar a dudas, Anabela Garcéz, esposa del artista, una figura que destaca a simple vista puesto que aparece en numerosos cuadros de Velarde, convirtiéndose en su musa, el interés de registrar una conversación con la esposa radica en la posibilidad de observar su vivencia al estar casada con un artista ecuatoriano y cómo vivió ella el proceso de Velarde al convertirse en un artista reconocido.

3.2 Propuestas artísticas, estéticas y técnicas

Antes de empezar a rodar, analicé todo lo investigado y me dediqué a realizar una serie de propuestas, artística, estética y técnica. Mi referente principal era *The Private Life of a Masterpiece* (Bugler, 2001), si bien es una serie que está bien estructurada puesto que no deja una sola inquietud por responder y ningún ángulo por enseñar acerca de la creación de la obra de arte central en cada capítulo y por la plena utilización de recursos para poder informar al espectador sobre esa obra maestra, tenía también que basarme en *Expresarte*, ya que es lo que ve el espectador ecuatoriano, porque *Desde el Taller* apunta al público ecuatoriano masivo, pretendiendo su difusión a través de la señal abierta de televisión pública.

La propuesta artística se basó en abarcar, cronológicamente, el recorrido del pintor, logrando dibujar una figura circular de Jorge Velarde, un personaje completo, tocando diferentes fibras como: el contexto que vivía el Ecuador en relación al arte, su reacción a dicho contexto y como, poco a poco fue cambiando la forma de ver el arte en Ecuador. Se ideó realizar una mezcla de los dos programas referenciales, *Private Life of a Masterpiece* y



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Expresarte, en la propuesta artística se especificó que del primero se rescataría la indagación, la búsqueda de respuestas, es decir, si fuera necesario buscar más nombres de entrevistados para poder aclarar un tema específico o enseñar el tema desde otro ángulo, se realizaría, para no terminar con un producto superficial. Y del segundo programa referencial se destacó el ritmo, las imágenes para jóvenes, los cortes rápidos y el traslado de tema a tema de forma orgánica. La elección de las locaciones son basadas en las personas a quienes se entrevistarán, tratando de lograr la mayor intimidad posible con el entrevistado, lugares como la sala del hogar y el taller, para el pintor, el cuarto de lectura para el poeta Cristóbal Zapata, o la galería Ileana Viteri, misma galería donde Velarde ha expuesto sus obras. La intención de las entrevistas no es una modalidad pregunta – respuesta, la propuesta es realizar una conversación en vez de una lista de preguntas, crear un ambiente cómodo para ambas partes, entrevistador – entrevistado, y que eso se vea reflejado en el producto.

Las pinturas dentro del producto audiovisual tienen mucha significación ya que es el trabajo del artista y es sumamente importante destacar los rasgos pictóricos del mismo, su paleta de colores, sus formas, su firma personal. Me propuse hacerlo con movimiento y usando detalles de los cuadros para que así pueda ser más atractiva la pintura, ya que no es algo recurrente en el espectador ecuatoriano, ayudada por recursos de la postproducción y con la música.

En cuanto a la propuesta estética se establecieron ciertos parámetros, el uso de la paleta más prominente de Velarde: café, verde y ocre, sin duda esa paleta cambiaría dependiendo del personaje principal de cada capítulo. Me propuse realizar, cuando era



UNIVERSIDAD DE CUENCA

posible, entrevistas no convencionales, huir de las cabezas parlantes²⁸ y tener un poco más de dinámica en las entrevistas. La elaboración de planos cerrados se centraba en las entrevistas principales, pintor y esposa, entrevistas en las cuales se haría hincapié a lo emotivo, como son anécdotas y reflexiones. La cámara en mano es un recurso utilizado para dar más movimiento y ritmo dentro de entrevistas de larga duración, para que así el espectador no logre sentir una lentitud en la edición.



Imagen #10

Fotograma: Velarde y Dávila en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.

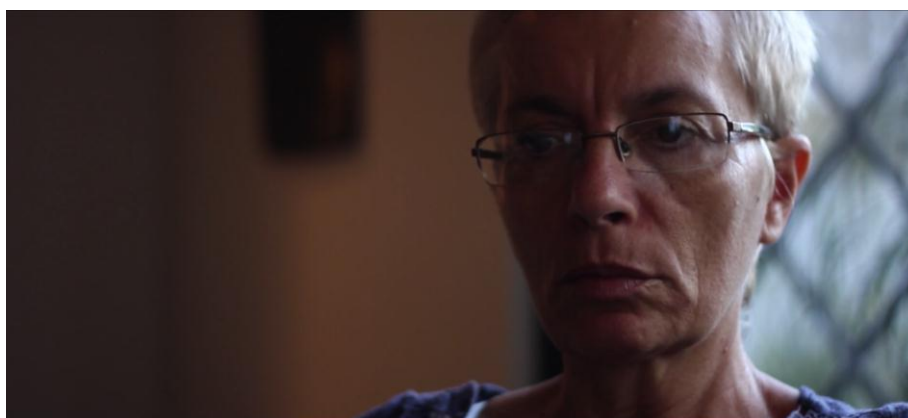


Imagen #11

Fotograma: Anabela en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.

²⁸ Término acuñado por Hitchcock, se refiere a un plano fijo de un entrevistado en el cual la única actividad es hablar. El término nace del cortometraje *Cabezas Parlantes* (Kieslowski, 1980)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En los fotogramas de *Desde el Taller* podemos observar que los colores utilizados son el ocre, el verde y el café, en su mayoría. También se observa el primer plano en la conversación con la esposa del pintor, para poder lograr esa intimidad propuesta, esa especie de confesionario de parte de los entrevistados.

Desde el Taller requería el compromiso de un equipo dispuesto a trabajar sin paga, puesto que esa era la realidad del proyecto, y un equipo que se sienta identificado con la necesidad de este tipo de productos en el medio ecuatoriano. Todas las conversaciones, ideas e investigaciones sobre la creación del documental, las había compartido con mi hermano, Jorge Manuel Velarde, y fue el quien se unió como el segundo y último integrante del equipo de rodaje. Con un presupuesto mínimo de 290 dólares, desglosamos juntos, una propuesta técnica. Los equipos a ser utilizados eran los que teníamos a la mano, de nuestra pertenencia, cada uno puso una cámara Canon 7D, y en la lista estaba una grabadora de sonido Tascam con un boom Rode, sin equipos de iluminación puesto que utilizamos lentes con diafragma de 1.8, que permite la entrada de una gran cantidad de luz, y se rodaría durante el día para utilizar la luz del sol como recurso. La elección de este equipo no era solamente por falta de presupuesto, otra razón es que se trataba de un rodaje en tres ciudades distintas, por ende, los equipos de pequeño tamaño permitían la fácil movilización para sólo dos personas en responsabilidad con el equipo detallado.



3.3 Producción *Desde el Taller*

El trabajo de producción se realizó en diversos pasos, así como en diversas ciudades de Ecuador. En la primera fase tuvieron lugar una serie de encuentros con los personajes principales y con los más envueltos en la historia del pintor: el protagonista, su esposa y su anterior colectivo, La Artefactoría, con el objetivo de desarrollar el primer bosquejo de la columna vertebral del documental, la primera etapa consta así, como lo principal y lo más necesario.

En la segunda fase se avanzó a otro punto de la investigación, ya con miras a cómo podría quedar el productor armado en su totalidad, buscando una voz cuasi científica del tema, objetiva y teórica como la de Cristóbal Zapata en la ciudad de Cuenca. En esta fase no se abandonó el proceso de investigación, puesto que abrió puertas para la tercera fase de producción del proyecto audiovisual.

La tercera fase consistió en el rodaje en la ciudad de Quito, la ciudad donde yo resido. Esta fase fue un poco más complementaria, para abrir caminos de diálogo sobre Velarde en distintas personas y en distintas áreas. En esta fase constaron las conversaciones con Ileana Viteri, Juan Carlos León y Iván Mora. Si bien son figuras del arte, no son pintores, y eso era lo que llamaba la atención, poder explorar esa conexión de Velarde con una galería de arte, con un crítico y artista contemporáneo, y por último pero no menos importante, con un cineasta. Era importante ver esta sinergia entre estas dos artes, para recalcar la importancia, y parentesco, entre la pintura y el cine.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

		septiembre				OCTUBRE		NOVIEMBRE		DICIEMBRE
DESDE EL TALLER Capítulo piloto y trailer	SEMANA DÍAS FECHA	1 La D 2 al 8	2 La D 9 al 15	3 Sa D 21 al 22	4 Sa D 28 al 29	5 D 6	6 Sa D 12 al 13	7 La V 4 al 8	8 La V 11 al 15	9 La V 16 al 20
PREPRODUCCIÓN										
Investigación										
Preproducción										
RODAJE										
POSTPRODUCCIÓN										
Edición imagen										
sonorización trailer										
créditos										

Imagen #12

Cronograma General: Desde el Taller.

Guayaquil fue el punto de partida de *Desde El Taller*. En la casa del pintor, y con tres vinos en la mesa, los ex integrantes de la Artefactoría fueron convocados para que, en una especie de conversación entre ellos, salga la historia del colectivo y su separación. Guayaquil es un lugar estratégico ya que no sólo fue el punto de inicio de *Desde el Taller*, también fue la génesis del colectivo de arte nombrado y la ciudad de residencia de los ex participantes del mismo.

Lo que se logró fue, entre risas y un ambiente fraterno, conseguir anécdotas tanto de la época de estudios de los ex integrantes de La Artefactoría, en el Colegio Bellas Artes, como posterior a la misma. Se logró documentar una opinión colectiva de el por qué se juntaron y cuál era el contexto del arte ecuatoriano cuando se conformó el colectivo. Los artistas recuerdan que en Ecuador, Guayaquil específicamente, en el año 1978, a pesar de que las corrientes vanguardistas estaban en auge, todo el arte que se producía continuaba con la tradición romántica, al igual que la información que les llegaba a la mano, no era una información completa. La palabra Colectivo no se había utilizado en el mundo del arte guayaquileño hasta ese entonces y ellos nunca la habían utilizado. Pedro Dávila relata la historia de cómo se una mañana se encontraron fuera del colegio y decidieron ir al barrio del



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Astillero a pintar, pero tuvieron que regresar al Colegio Bellas Artes a recoger un color específico que necesitaban, durante el regreso se encuentran con la rectora de dicho colegio, ella molesta les pregunta por qué se escaparon, y ellos a su vez respondieron que nunca se escaparon porque nunca entraron a clases.



Imagen #13

Fotograma: Dávila en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.

Juntos llegan a un acuerdo de por qué la lentitud de su entrada al mundo del arte contemporáneo. Discuten mientras recuerdan la atracción que tenían por la técnica y por ciertos artistas en común como: El Bosco, Vermeer y el objetivo como colectivo de arte: de implementar otra estética en el medio ecuatoriano, que vaya más allá de los paisajes y retratos que estaban en boga, específicamente en el arte de Guayaquil. Lo más importante, y que en ese punto fue lo que más llamó mi atención, fue la razón por la cuál se dividieron, la cual abrió camino para las siguientes entrevistas, realizadas el mismo fin de semana y el fin de semana posterior. Patiño cuenta, a forma de broma, que Velarde, a su regreso de Europa, los rechazó con una afirmación tajante, argumentando que eso, el arte que La Artefactoría estaba creando en ese momento, no era lo suyo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Imagen #14

Fotograma: Patiño en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.

Esta entrevista tuvo sus complicaciones, la más visible era la presencia de cuatro personajes, la otra dificultad era la propuesta planteada, puesto que estaba decidido que se iba a realizar una conversación entre ellos, y la figura del realizador del documental desaparecería, no habrían preguntas, puesto que todos los puntos de interés a ser tratados fueron conversados previamente con Jorge Velarde. Por eso se tomó dos decisiones importantes, la utilización de cámara en mano y el uso de dos cámaras, la primera decisión permitió a los camarógrafos poder moverse ágilmente para lograr planos generales y planos cerrados, a su vez se pudo lograr distintos puntos de vista, puesto que la conversación fluía con un ritmo acelerado, y una cámara desprendida de trípode permitía alcanzar distintos puntos de vista. Sin embargo había mucho control en el resto de aspectos puesto era un interior con amplias ventanas y una buena iluminación, la sala de Velarde es un lugar silencioso que posibilitó que los camarógrafos sólo se preocupen de lo que estaba pasando en la conversación y cómo registrarlo.

La segunda entrevista realizada fue un encuentro íntimo con Velarde en su taller, igualmente en Guayaquil. En la misma, Velarde conversa sobre la separación del grupo, una



UNIVERSIDAD DE CUENCA

de las razones por las cuales se da, él explica, es debido a su matrimonio y el viaje a España que realiza en el año 84, la separación física inicia el apartamiento del colectivo. Sin embargo, a su regreso, dos años después, se da la segunda ruptura, una definitiva. Velarde cuenta en la entrevista en su taller, a solas y en contraluz, que recién llegado de España acudió a una exposición del La Artefactoría y observó por parte del colectivo que las obras eran “rabiosamente contemporáneas”, tanto así que los espectadores no entendían su significado.

También afirma que pudo visibilizar, por parte de los integrantes del colectivo, una cierta actitud: “como si se tratara de una especie de laboratorio donde el artista, en un nivel superior, observaba como si estuviera en una especie de laboratorio, la reacción de esta gente ignorante que no sabía qué es lo que estaba haciendo”. En la misma exposición, sus ex compañeros invitaron a Velarde a pronunciar unas palabras acerca de la muestra artística, y él cuestionó “que se trate de una participación auténtica consciente de la gente sobre una obra artística”, esto abrió paso a la opinión de todos los espectadores que se habían mantenido callados y que no entendían y, “el tono de la conversación cambió, se acabaron los elogios y empezaron a aparecer las opiniones divergentes”. Velarde afirma que es a partir de ese momento que sintió que la relación con ellos cambió.²⁹

En este encuentro se implementó una cámara en trípode, logrando un primer plano en contraluz, puesto que está hablando de hechos que no fueron discutidos en la reunión con los ex integrantes de La Artefactoría. Es el punto de vista de Velarde sobre la separación, algo íntimo, algo cuasi secreto, una confesión en la cual asume que la ruptura fue por parte de él y por parte de los demás integrantes.

²⁹Jorge Velarde, comunicación personal, 22 de Septiembre de 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

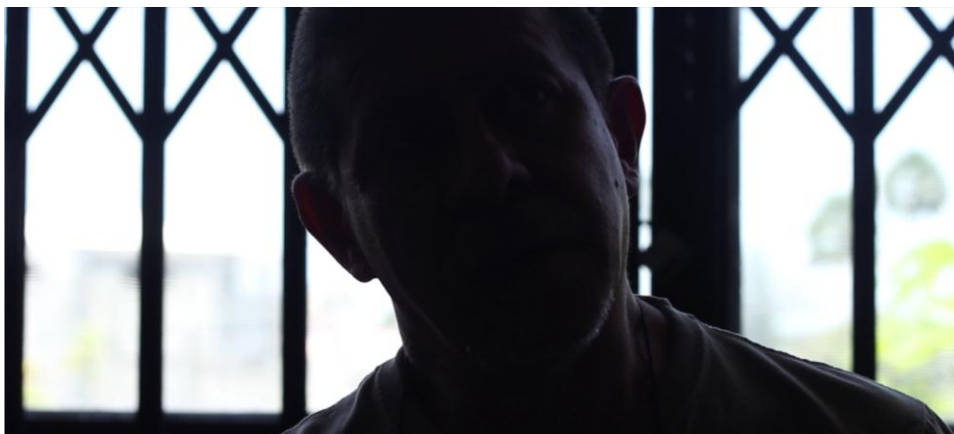


Imagen #15

Fotograma: Velarde en su taller en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.

Al acabar las dos entrevistas, regresé a Quito a cumplir con una semana laboral, sin embargo, en el transcurso de esa semana, iba preparando los siguientes encuentros. Uno de esos encuentros sería con figura muy importante para el pintor, su esposa, y a la vez, muy importante para mí, mi madre, Anabela Garcés. La otra entrevista era nuevamente al pintor, en la cual se trataron dos temas importantes, ¿cómo llegó él a percibir que la pintura sería su oficio?

En el segundo encuentro con el pintor, igualmente en su taller, él narra la experiencia que tuvo con su madre, quien tenía en el cuarto de lavandería, cuadros pintados por ella misma. Ése era su taller y él la veía pintar y así fue que el olor del óleo quedaría impregnado en él. Al mismo tiempo, cuenta la emoción que sentía cuando veía la figura de un pintor en alguna película, sin importar que no sea el papel principal, el hecho de ver a un pintor y su paleta, le llamaba la atención de una manera especial. Estos datos anecdóticos son importantes puesto que tratan el perfil nostálgico y sensible del pintor, son detalles con los cuales el espectador se puede sentir identificado y generar un sentimiento de simpatía hacia el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

protagonista.

Esta entrevista sería diferente a la anterior, ya no se trataba de temas conflictivos, se trataban de anécdotas que apelaban a la nostalgia, por eso se decidió realizarlo en un espacio del taller, iluminado con la luz del taller, de forma lateral.



Imagen #16

Fotograma: Velarde en su taller 2 en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.



Imagen #17

Fotograma: Velarde en su taller 3 en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La cuarta entrevista que se realizó fue a la esposa del pintor y tuvo lugar en la sala del hogar. Fue una cita larga, exhaustiva y muy emotiva, igual a la que realizamos un fin de semana después. Anabela, desde que conoció a su esposo, supo qué le esperaba y a qué iba, sabía que él quería ser pintor. Y ella, como esposa y como amiga, lo apoyó en todos los ámbitos. Lo que más resaltó en la conversación fue su capacidad de donarse hacia él. Cuenta como, después de haber administrado la cafetería, él se entregó a pintar, sin embargo no lograba vender, y ella se dedicó a tres distintos trabajos: profesora de Historia en un colegio, redactora en un periódico y recepcionista en un hotel, para así poder mantener a la familia, puesto que de España vinieron con un hijo, Jorge Manuel, que para entonces ya tenía seis años y una hija: yo, que tenía tres años.

En la segunda entrevista realizada a Anabela, que fue realizada en el patio de su hogar, ella habla de la forma cómo Jorge Velarde, como pintor y como esposo, le ha devuelto todo ese sacrificio que ella entregó, habla de la forma cómo la trata como esposa, cómo es en su rol de padre, y las innumerables veces que la ha retratado, afirmó que ella ha recibido mucho más de lo que ella merecía. Fue una entrevista extremadamente íntima, al igual que la anterior realizada al mismo personaje. Ya estaba resuelto conversar, durante la entrevista, de temas profundamente emotivos para la esposa del artista, por ende se utilizó, en ambas entrevistas, el primer plano, logrando una proximidad en cuanto a la relación personaje – espectador. Anabela es un personaje, dentro del documental, con el cual el espectador siente mucha simpatía, por ser retratada como la mujer que posibilitó el camino artístico del pintor.

La primera entrevista realizada a Anabela fue en la sala de su hogar, un lugar pacífico, pero con una luz cálida que recae sobre su rostro, debido a la intención de dirección con la cual se llevaron a cabo los temas a tratar, cómo era el día a día, cuáles fueron sus funciones



UNIVERSIDAD DE CUENCA

en relación al oficio del esposo. La segunda entrevista se realizó en el patio, durante el día, puesto que así se obtendría a la entrevistada bañada sobre una luz fría, ya que los temas a tratarse eran más severos.



Imagen #18

Fotograma: Anabela en exterior en su taller en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.

Este amor de Anabela a Jorge, que es completamente entregado y puro, permitió la búsqueda de Cristóbal Zapata, específicamente por un poema dedicado a la pareja.

“Tras la custodia del vestido
arde tu forma sagrada
que alabo y adoro en su perfección.

Este es el cuerpo del Amor,
dichosos los llamados a su cena.”

(1-5) (Zapata, 2012, 20)

Tras la conversación con Anabela y haber encontrado el poema, se decidió visitar Cuenca en búsqueda del poeta Cristóbal Zapata y, en sus palabras nos dio su opinión sobre la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

figura de Anabela en la vida de Velarde, como compañera y como modelo, ese puente que permite que todo funcione y crezca. La entrevista se dio en el hogar del poeta, en su área de trabajo, un espacio íntimo rodeado de libros.

Fue uno de los días de rodaje más gratificantes, puesto que no estaba planificada esta entrevista, y, mediante la realización del documental, se vio necesario cubrir esta mirada romántica, pero al mismo tiempo crítica, sobre la relación esposa – modelo, un tema que está presente en toda la historia pictórica de Velarde. Zapata afirma la importancia de Anabela para la obra y vida personal del pintor, “era un centro de radiación muy fuerte, y que en torno a ella, de algún modo, se organizaba el cosmos, el mundo de Velarde”.³⁰

Debido al largo viaje que se realizó de Quito a Cuenca, el equipo de rodaje se encontró en la casa del entrevistado en la noche, y el lugar estaba oscuro, por eso se decidió utilizar las luces de la biblioteca de Zapata, sin embargo, al ver que no se lograba una buena iluminación, se le solicitó el uso de las lámparas de su hogar, con una iluminamos su rostro, lateralmente, y con otra se logró iluminar el fondo, los libros de Zapata.



Imagen #19

Fotograma: Cristóbal Zapata en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.

³⁰Cristóbal Zapata, comunicación personal, 6 de Octubre de 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Una vez terminado los rodajes en Guayaquil y Cuenca, nos faltaba completar la lista de entrevistados faltantes en Quito. En el CAC, Centro de Arte Contemporáneo, ubicado en el Centro de la capital ecuatoriana, nos dimos cita con Juan Carlos León. Si bien Zapata es crítico de arte, forma parte de la misma generación que Velarde, es por eso que, desde la preproducción estaba contemplada una entrevista con Juan Carlos León, artista visual ecuatoriano y crítico de arte, perteneciente a la nueva generación de artistas ecuatorianos. Estudió en el extinto ITAE, Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador y trabajó con artistas ecuatorianos formados en el mismo instituto, artistas altamente influenciados por el arte contemporáneo.

La entrevista con Juan Carlos León era necesaria ya que, a raíz de la separación de Velarde y La Artefactoria, sucede un conflicto con el arte contemporáneo ecuatoriano. Velarde separó los conceptos de artista con el de artesano, refiriéndose a que el artesano tiene como fundamento su trabajo manual, el manejo de una técnica y, principalmente, una constancia en su obra en la cual se trabaja día a día, mientras que el concepto de artista ecuatoriano está basado en un logro único, como premio de salón, que carece de trabajo constante y sin fundamentos, sin un discurso que pueda interactuar con el espectador. “Para mí fue muy importante poder escuchar la resistencia de Jorge Velarde al decir: podemos ser contemporáneos desde el artesanato”³¹. Debido a eso, Velarde se considera artesano, alegando que no quiere ser llamado artista en un medio en el cual un joven sin experiencia también es considerado como tal, es de ahí que nace *El Solitario George* (Velarde, 2009). La paleta del pintor, en algunas obras del artista, se convierte en su caparazón, la técnica, las bases de su trabajo, es su protección para el mundo del arte. La tortuga como símbolo de detenimiento ante el oficio, una forma que el artista ha empleado como resistencia. Sin

³¹Juan Carlos León, comunicación personal, 12 de Octubre de 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

embargo, no es cualquier tortuga, es el solitario George, actualmente extinto, cobra significado cuando se habla de una amenaza del arte pictórico como lo cree Velarde. Todo esto englobado en un perfecto círculo que cierra con su nombre, con traducción exacta del inglés, George, al español, Jorge.

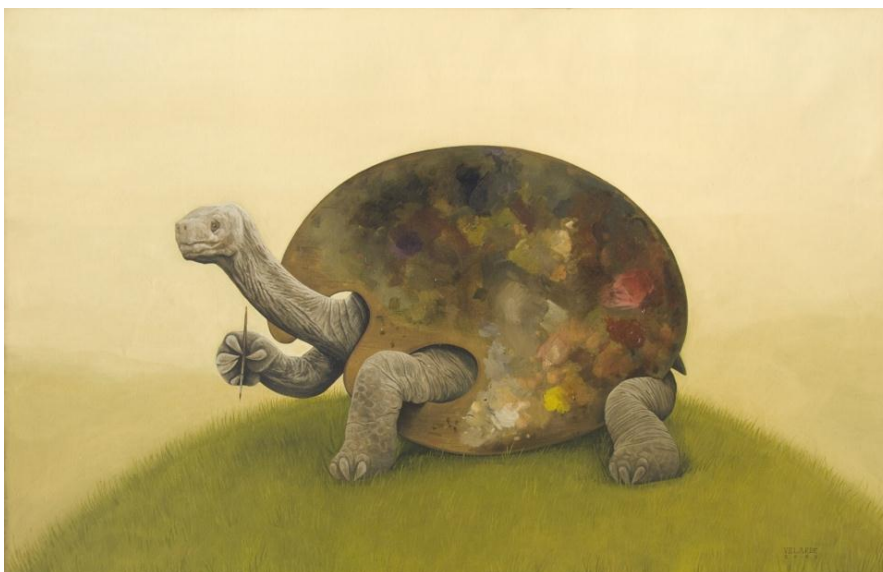


Imagen #20

Fotografía de obra pictórica: *El Solitario George*. Jorge Velarde. 2009. Cortesía de Jorge Velarde.



Imagen #21

Fotograma: Juan Carlos León en trailer *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El lugar donde se dio el encuentro con Juan Carlos León fue el Centro de Arte Contemporáneo, un museo ubicado en el centro histórico de la capital ecuatoriana. En esa locación existían muchos objetos ocres y verdes, que como se había utilizado en las demás entrevistas, funcionarían como fondo para la entrevista, sin embargo se eligió poner objetos con otras tonalidades, puesto que ya estábamos ingresando a otro tema, las obras pertenecientes al arte contemporáneo del artista, obras en las cuales destacan por la utilización de otros colores y otros tonos aplicados anteriormente. Resaltan los colores morado y rosado, los mismos son aplicados en muchas obras de Velarde, en su último período pictórico.

El encuentro con Ileana Viteri se dio en la Galería de Arte Ileana Viteri, anteriormente ubicada en la calle quiteña González Suárez. Esta galería fue seleccionada de entre muchos espacios en los cuales Velarde ha expuesto su obra por una razón, la galería pertenece a una gran conocedora de arte que desde niña ha consumido obras artísticas, Ileana Viteri, que a su vez es hija del pintor ecuatoriano Oswaldo Viteri. Ese hecho le da más importancia a la selección de la galería. Esta entrevista realza el valor pictórico del artista, pues al ser una galería tan importante, las palabras de Ileana Viteri “Yo realmente creo que nunca habría pensado abrir una galería en Ecuador, en Quito específicamente... sin poder exponer a Jorge Velarde”, cobran más valor y significado.³²

³²Ileana Viteri, comunicación personal, 13 de Octubre de 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Imagen #22

Fotograma: Ileana Viteri en trailer *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.

La última entrevista se dio fruto investigando sobre las repercusiones del trabajo de Velarde en otros artistas, y es así como se llegó al nombre de Iván Mora, director de *Sin Otoño sin Primavera* (Mora, 2012), cineasta nacido en Guayaquil pero que reside en la ciudad de Quito.

Nos contó que creció viendo las pinturas de Velarde en su casa, sin saber de quién eran ni qué significaban. Y que tenía, al igual que Molina como génesis de *Silencio en la Tierra de los sueños*, una imagen impregnada en su cabeza, es por eso que decidió asemejar un plano de la película a esa imagen un tanto distorsionada que existía en su cabeza, realizando un tributo al pintor. *Sin Otoño, sin Primavera* (Mora, 2012) es una película que trata sobre Guayaquil, es la visión, nostálgica, que tiene Iván Mora de Guayaquil, sus colores, la música, la violencia (los cortes rápidos y la cámara en mano) y así mismo, Velarde entra a formar parte del Guayaquil de Mora. Esta entrevista con Mora logró ser muy rica en contenido, puesto que era otro tipo de información, la influencia del pintor en otra rama del arte, en alguien de otra generación.

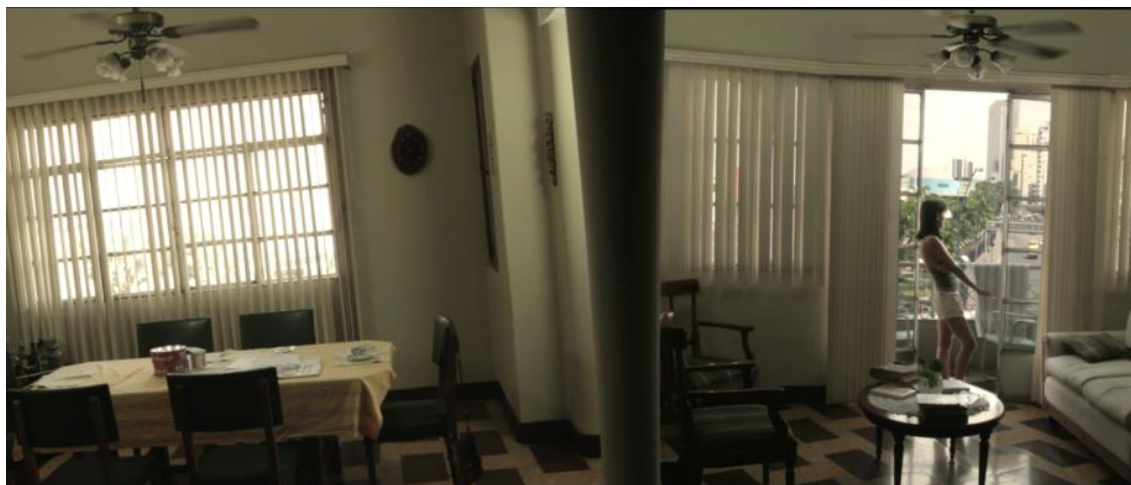


Imagen #23

Fotograma: Mujer en balcón en *Sin Otoño sin Primavera*. Iván Mora. 2012. Cortesía de Iván Mora.



Imagen #24

Fotografía de obra pictórica: *Noche de Invierno*. Jorge Velarde. 1993. Cortesía de Jorge Velarde.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

“Este tipo de pilares, esta perspectiva, esta casa muy guayaquileña, el personaje de la mujer, eso era como mi versión de un cuadro de Velarde. Este es nuestro homenaje muy sutil a Velarde”.³³ Mora mencionó que a simple vista, el cuadro cinematográfico que rinde tributo a la obra de el pinto Jorge Velarde, se asemeja a un plano cinematográfico filmado con un lente gran angular, pero eso es imposible, puesto que es un plano rodado a dos cámaras, cada una en un ángulo distinto, para en edición crear un solo plano entre las dos.

El rodaje de la entrevista con el director de cine Iván Mora tuvo muchas complicaciones, en ese momento el equipo de rodaje no tenía en sus manos el lente de cámara que se había estado utilizando, un lente que abría el diafragma a 1.8 y que permitía una gran entrada de luz, por eso la entrevista quedó levemente subexpuesta. El lugar de trabajo de Iván Mora fue la locación de rodaje, y la misma tenía poca iluminación, por eso aprovechamos la ventana para iluminar al personaje, sin embargo, fue una de las entrevistas en las cuales la fotografía no funcionó a cabalidad.



Imagen #25

Fotograma: Iván Mora en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.

³³Iván Mora, comunicación personal, 13 de Octubre de 2014



3.4 Postproducción y difusión de *Desde el Taller*

Después de un arduo rodaje de cinco fines de semana, la edición empezó dos semanas después, para poder repensar sobre el material filmado y sobre las líneas que podrían crearse en edición. Con tanto material filmado, la primera edición, cuando todo el material filmado parece importante y imprescindible, duró una hora con un par de minutos, algo realmente insoportable para un espectador que no está acostumbrado a consumir audiovisual sobre arte. Poco a poco, la edición fue bajando hasta quedar, en el último corte, en veintiún minutos de duración.

El proceso de la edición de imagen se dividió en dos partes, la primera constó en la edición del primer capítulo, proceso que se llevó a la par de la segunda parte, la edición del trailer. Este período duró dos semanas de trabajo diario. El capítulo piloto tuvo como primera consigna, establecer un esqueleto cronológico.

Al pulir el primer corte de edición, se comenzó con la conversación de los ex integrantes de La Artefactoría en la cuales hablan del contexto del arte en Ecuador y cuál era su objetivo como grupo, ampliándolo con la entrevista del pintor en donde se establece fechas y conceptos más específicos y con la ayuda de fotografías de archivo del colectivo en dicha época, se logra tener una visión de lo que fue el grupo artístico. Seguirían las entrevistas de Velarde y su esposa Anabela en las cuales se realiza un recuento breve del período vivido en España, para retomar nuevamente el tema Artefactoría y su ruptura definitiva. Anabela conversaría después sobre la época de la Cafetería y el beneficio de haber administrado ese local, reflejado en la obra del artista, Velarde a su vez detalla de forma más amplia los



UNIVERSIDAD DE CUENCA

personajes y las atmósferas que pintaba en esa época, y qué obedecía al único trabajo que tuvo que no fue ser pintor. Finalizada la época de La Cafetería, y con un conflicto que inicia cuando la Artefactoría se divide, Velarde se propone a lograr un arte moderno, con una paleta y colores distinguidos. La relación pintor – modelo y esposa estaba ubicada después de este esqueleto cronológico, un relación contada por el artista, Anabela y el poeta Cristóbal Zapata. La influencia de Velarde en otros artistas, en este caso en el cineasta guayaquileño Iván Mora era el siguiente tema, para poder llegar a las influencia que Velarde ha tenido a lo largo de su historia artística.

A este segundo corte se le fue añadiendo anécdotas que lograrían complementarlo. Se le añadió una secuencia al principio del segundo corte, que funcionaría como secuencia de apertura, constituida por imágenes Velarde ejerciendo su oficio, pintando su reflejo en una cuchara, a la par fue colocado el audio de la esposa en el cual cuenta, a modo de anécdota, que Velarde siempre decía que un trabajo fijo, de oficina con horarios, nunca iba a tener, que él iba a ser un pintor. Se realizó otro cambio que constituyó un mayor esfuerzo, puesto que el tema relación pintor – modelo y esposa no se sentía orgánico en esa posición en la línea de tiempo, y se probó varias soluciones hasta llegar a la adecuada, el final del capítulo. La ubicación de ese tema al final de la línea de edición logró un cierre más enfático, puesto que la relación pintor – modelo y esposa es uno de los temas más emotivos y que, siendo relatados de la mano de el pintor y su esposa, apunta a la fibra emocional del espectador, puesto que con una sonrisa sincera y humilde, Anabela cuenta “creo que ninguna mujer, de las que conozco, ha tenido la dicha de tener la vida que yo he vivido. Aparte de ser un buen pintor, un buen marido, es un buen padre, y poder estar casada con él, para mí ha sido una bendición”³⁴. A estas palabras le seguirían el poema titulado *Corpus Delicti*, de Cristóbal

³⁴Anabela Garcés, comunicación personal, 29 de Septiembre de 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Zapata, el cual habla del amor existente de la pareja.

Sin embargo, ese cambio drástico dejó un vacío después del tema cronológico, en este caso el último tema de importancia cronológica es post etapa de administración de la Cafetería y el asumir una nueva paleta por parte del pintor. Se aprovechó para incluir una escena del pintor realizando un bosquejo de dibujo, en el cual la música toma protagonismo y da pie a una secuencia de cuadros de Velarde. La secuencia de cuadros se realizó debido a este vacío que ocasionó la reestructuración del tercer corte y se lo editó con el objetivo de lograr un movimiento dinámico en la imagen pictórica, por ende se dio prioridad a planos detalles de los cuadros, para después verlos en planos generales, la mayoría con movimiento dentro de la edición. La elección de la música tuvo dos orígenes, el primero era encontrar una canción libre de derechos, y el segundo era oponerse a la utilización convencional de música académica, un tipo de música establecido cuando se habla de arte, por eso se llegó a la selección de una canción que empieza con un violín que acompaña al pintor y su lápiz, pero poco a poco va convirtiéndose en un hip hop, una música moderna y atractiva para el espectador, con la cual podemos observar con otra mirada las obras ya realizadas por Velarde.

La edición de imagen para el trailer tuvo objetivos distintos que los del capítulo piloto. La cronología y los datos históricos ya no eran relevantes ni necesarios, más bien se trató de construir un aura sagrado del pintor en el medio artístico ecuatoriano, para lograr comunicar la importancia de la creación y distribución de un producto audiovisual de este tema. Teniendo en cuenta esa base, se apeló minoritariamente al sentimentalismo con la anécdota de Velarde al ver un pintor en la pantalla de la televisión, la emoción que esto le producía a él. Sin embargo, lo que domina son las opiniones de Ilena Viteri y de Juan Carlos



UNIVERSIDAD DE CUENCA

León, la primera afirmando que no existía la posibilidad de abrir una galería de arte en Quito sin exponer a Jorge Velarde, y en la segunda haciendo hincapié en la importancia del discurso de Velarde, en cuanto al artesanato, para los demás artistas ecuatorianos. Esto seguido de la secuencia de pinturas, convertía al trailer en un cortometraje con un buen ritmo, mayoritariamente impuesto por la secuencia de obras plásticas de Velarde, que lo dejan al espectador con ganas de ver más.



Imagen #26

Fotograma: Secuencia de obra pictórica en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.

Al terminar la edición de imagen del trailer, se vio la necesidad de realizar un branding, la creación de un logo que sea versátil para que el mismo pueda mutar a zócalos para la utilización de toda la serie, puesto que necesitábamos el rostro del producto, para así posteriormente poder venderlo y lograr su difusión.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Imagen #27

Logotipo Desde el Taller. 2014.



Imagen #28

Fotograma: Ileana Viteri y zócalo en Desde el Taller. 2014. Bethania Velarde.



Imagen #29

Fotograma: Créditos iniciales en Desde el Taller. 2014. Bethania Velarde.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Imagen #30

Fotograma: Recurso fotografías de archivo en *Desde el Taller*. 2014. Bethania Velarde.

Terminada la edición de imagen del primer capítulo y del trailer, empezó la etapa de sonorización. Andrea Velarde, sonidista que trabaja actualmente para Juan José Luzuriaga, se encargó de la sonorización del trailer, que era de carácter urgente. En esta etapa se limpió al máximo el sonido directo, se incluyó, de forma profesional, la música elegida, y se hizo un balance y la exportación final del producto, logrando un resultado satisfactorio. En cuanto al capítulo piloto, me encargué de limpiar el sonido directo y de importar el audio, con sus efectos y balances ya establecidos por la sonidista, a la línea de tiempo.

El trailer fue enviado a Educa TV y a varios canales, sin embargo las esperanzas se concentraban en el canal mencionado, puesto que es el canal que apuesta por programas educativos. Después de varias conversaciones, el proyecto estaba escogido por su alta calidad pero finalmente fue rechazado bajo un solo argumento: no es un programa atractivo para los espectadores.



CONCLUSIONES

La realización de un capítulo de *Desde el Taller* es de cinco mil dólares estadounidenses, treinta mil dólares sería el costo total del seriado. Tomando en cuenta la experiencia posterior a la planificación y creación de la carpeta de producción para el proyecto, concluiría que es un costo de producción bajo, con ganancias bajas para el equipo dedicado a toda la creación. Puesto que el proyecto pagado ameritaría la inclusión de un sonidista, de un editor específico, de viajes, así como lo observamos en el rodaje del capítulo piloto que se rodó en tres ciudades distintas de Ecuador. Sin embargo, para el medio televisivo ecuatoriano es un precio alto, puesto que para ellos sólo representa un programa más y, como lo formuló EducaTV, no es el tipo de programa que sea popular en Ecuador.

El producto que se logró no tiene un nivel de entretenimiento alto, que era un objetivo desde el inicio del proyecto. Si bien se logró un material final llevado con un buen ritmo, que tiene un esqueleto que permite que el espectador no se pierda cronológicamente, no se logra una tensión alta destinada a esos espectadores que no están acostumbrados a ver este tipo de programas. Lo que se logró fue realizar un espacio para las personas que ya están interesadas en el arte.

El ecuatoriano tiene varios medios disponibles para poder consumir arte. En cuanto a los tradicionales tenemos las galerías de arte, las cuales apuntan a un estrato social alto, su público objetivo son las personas que tienen la capacidad económica de adquirir una obra de arte. Los museos, que como explicó Christian León, no tienen mucha acogida del público ecuatoriano.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Las instituciones de educación, las cuales no tienen en la malla curricular la materia de cultura estética, no le dan importancia al tema de la historia pictórica ecuatoriana. Entonces, no existe una necesidad de consumir cultura. Una solución para dicho problema sería la creación de programas de arte, para la educación pública, introduciendo poco a poco el arte de la pintura, se acoplaría al espectador ecuatoriano, con el tiempo, como costumbre, hasta volverse un consumo necesario.

Ecuador tiene varias ventanas de difusión, según los estudios hechos por el INEC, la televisión es la más concurrida, dominando el mercado. En ese ámbito, es la televisión pública la que tiene más espectadores, ya que Ecuador es, denominado por el presidente ejecutivo de TV Cable, territorio virgen para la televisión pagada, y la televisión pública tienen un amplio abanico para los espectadores que gustan de realitys, comedias y noticieros. No hay mucha cabida para la cultura en la televisión pública, y en cuanto a la cultura pictórica, mucho menos.

El Internet tiene un bajo índice de penetración, en relación a toda la población ecuatoriana, y su mayor uso son las redes sociales. Los documentales sobre pintores no han tenido una acogida masiva por el público ecuatoriano. En cuanto al cine y a la venta de DVD, otras ventanas de difusión, son gobernadas por películas de Hollywood. Tomando en cuenta que la ventana de difusión dominante es la televisión pública, se deberían incorporar proyectos audiovisuales como *Desde el Taller* para así poder llegar, de forma masiva al espectador ecuatoriano.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

LISTA DE REFERENCIAS

OBRAS AUDIOVISUALES DESTACADAS

Alvear, Miguel; Andrade, Patricio. (Guión/Dirección). (2009). *Blak Mama* [Película]. ECUADOR: La Otra Films, Ochoymedio.

Arregui, Víctor. (Guión/Dirección). (2014). *Cuando me toque a mi* [Película]. ECUADOR/VENEZUELA: Xanadu Films, Amazonia Films.

Bugler, Jeremy; Hetherington, Lucy. (Producción). (2001-2010). *The Private life of a Masterpiece* [Serie de TV]. REINO UNIDO: Fulmar Television & Film, BBC Two.

Buñuel, Luis. (Guión/Dirección). (1950). *Los olvidados* [Película]. MÉXICO: Estudios Tepeyac.

Buñuel, Luis. (Guión/Dirección). (1929). *Un Perro Andaluz* [Película]. FRANCIA: Luis Buñuel.

Buñuel, Luis. (Guión/Dirección). (1961). *Viridiana* [Película]. MÉXICO, ESPAÑA: Producciones Alatraste, UNINCI, Films 59.

Burton, Tim. (Dirección). (1989). *Batman* [Película]. EEUU: PolyGram Filmed Entertainment, The Guber-Peters Company.

Carcelén, Santiago. (Dirección). (2009). *Camilo Egas: Un hombre secreto* [Película]. ECUADOR: Búho Films.

Cordero, Sebastián. (Guión/Dirección). (1999). *Ratas, ratones y rateros* [Película]. ECUADOR: Cabezahueca.

Duchamp, Marcel. (Dirección). (1926). *Anémic Cinéma* [Película]. FRANCIA.

Eggeling, Viking. (Dirección). (1924). *Symphonie Diagonale* [Película]. ALEMANIA: Viking Eggeling.

Ehlers, Fernando. (Producción/Guión/Dirección). (1990-2016). *La Televisión* [Serie de TV]. ECUADOR: La Televisión.

Fernández, Emilio. (Guión/Dirección). (1948). *Maclovía* [Película]. MEXICO: Cinematográfica Filmex S.A.

Greenaway, Peter. (Guión/Dirección). (1982). *The Draughtsman's Contract* [Película]. REINO UNIDO: British Film Institute, Channel Four Television.

Grijalva, David. (Guión/Dirección). (2015). *Tábara, memoria efímera*. [Película]. ECUADOR: Salamandra Films.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Jara, Tito. (Guión/Dirección). (2011). *A tus Espaldas* [Película]. ECUADOR: Spondylus Cia LTDA, The Filmmaker Studio C.A., Abre Comunicación, Urbano Films.

Jarman, Derek. (Guión/Dirección). (1986). *Caravaggio* [Película]. REINO UNIDO: British Film Institute, Channel Four Television.

Kieslowski, Krzysztof. (Guión/Dirección). (1980). *Cabezas Parlantes* [Película]. POLONIA: WFD

Kubrick, Stanley. (Guión/Dirección). (1975). *Barry Lyndon* [Película]. REINO UNIDO: Hawk Films, Peregrine Productions.

Kurosawa, Akira. (Guión/Dirección). (1990). *Los Sueños de Akira Kurosawa* [Película]. EEUU, JAPÓN: Warner Bros, Akira Kurosawa.

Leger, Fernand. (Guión/Dirección). (1924). *Ballet Mecanique* [Película]. FRANCIA.

Luzuriaga, Camilo. (Guión/Dirección). (1990). *La Tigra* [Película]. ECUADOR: Grupo Cine.

Maggi, Luigi. (Guión/Dirección). (1908). *Los Últimos días de Pompeya* [Película]. ITALIA: Ambrosio Film.

Merino, Daniela. (Dirección). (2016). *El Mural* [Película]. ECUADOR: The New School.

Miguel, Augusto San. (Guión/Dirección). (1924). *El Tesoro de Atahualpa* [Película]. ECUADOR: Ecuador Film Co.

Miguel, Augusto San. (Guión/Dirección). (1924). *Se necesita una guagua* [Película]. ECUADOR: Ecuador Film Co.

Minelli, Vincent. (Dirección). (1951). *Un Americano en París* [Película]. EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer.

Merino, Daniela. (Dirección). (2016). *El Mural* [Película]. EEUU/ECUADOR: New School for Social Research.

Molina, Tito. (Guión/Dirección). (2013). *Silencio en la Tierra de los Sueños* [Película]. ECUADOR: La Facultad, Weydemann Bros.

Mora, Iván. (Guión/Dirección). (2012). *Sin otoño, Sin primavera* [Película]. ECUADOR: La República Invisible, Antorcha Films.

Pinzón, Felipe (Producción). (2012 – 2015). *Expresarte* [Serie de TV]. ECUADOR: Satré.

Rohmer, Éric. (Guión/Dirección). (1978). *Perceval le Gallois* [Película]. FRANCIA: les Films du Losange, FR3.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Santana, Alberto. (Dirección). (1950). *Se conocieron en Guayaquil* [Película]. ECUADOR: Ecuador Sono Films

Tarkovski, Andrei. (Dirección). (1966). *Andrei Rublev* [Película]. UNIÓN SOVIÉTICA: Kinostudiya “Mosfilm”.

Uscha, Guillermo. (Dirección). (2009 – 2014). *La Pareja Feliz* [Serie de TV]. ECUADOR: Orbeluna Producciones.

Valencia, Carla. (Guión/Dirección). (2010). *Abuelos* [Película]. ECUADOR/CHILE: Alfredo Mora Manzano, Independiente.

Vidali, Enrico. (Dirección). (1913). *Spartaco* [Película]. ITALIA: Kinostudiya Pasquali e C.

Villarroel, Fernando (Dirección). (2001 – 2014). *Mi Recinto* [Serie de TV]. ECUADOR: TC Televisión.

Webber, Peter. (Dirección). (2003). *Girl with a Pearl Earring* [Película]. REINO UNIDO: Archer Street Productions, Delux Productions.

Wiene, Robert. (Dirección). (1920). *El gabinete del doctor Caligari* [Película]. ALEMANIA: UFA

LIBROS CONSULTADOS

Almendros, N. (1990). *Días de una Cámara*. Barcelona, España: Seix Barral.

Ampuero, M. y Mora, G. (2010).

Aumont, J. (1989). *El Ojo Interminable*. Barcelona, España: Paidós.

Barthes, R. (1980). *La Cámara Lúcida*. España: Paidós.

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el Cine?*. Madrid, España: Ediciones RIALP, S.A.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mexico: Itaca.

Canudo, R. (1914). *Manifiesto de las siete artes*. París, Francia: Séguier

Cerrato, R. (2009). *Cine y pintura*. Madrid, España: Ediciones JC Clementine.

Diez, J. (1938). *La Pintura moderna en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Museo Unico.

Gortari, C. y Barbachano, C. (1985). *El Cine: Arte, evasión y dólares*. Barcelona, España: Salvat.

Granda, W. (1987). *Cine Silente en Ecuador 1895 – 1935*. Quito, Ecuador: Unesco, Casa de la Cultura Ecuatoriana.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Granda, W. (1987). Cronología de la Cultura Cinematográfica en el Ecuador 1901 – 1986. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Jacobs, L. (1956). The Rise of the American Film. Barcelona, España: Lumen.

Kafka, F. (1915). La Metamorfosis. Madrid, España: Editorial Alianza

Kessler, F. (1991). Pintores arquitectos del cine mudo alemán. París, Francia: Iris.

Marling, K.A. (2006). Rockwell. Colonia, Alemania: Taschen.

Moholy – Nagy, L. (2005) Pintura, Fotografía, Cine. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Murray, P. y L. (1978). Diccionario de Arte y Artistas. Barcelona, España: Parramon Ediciones

Paz, O. (1978). Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp. México: Era.

Ortíz, A. y Piqueras, M. J. (1995). La Pintura en el Cine. Barcelona, España: Paidós.

Schaefer, D. y Salvato, L. (1990). Maestros de la Luz. Conversaciones con directores de fotografía. Madrid, España: Plot Ediciones S.A.

Schneider, R. (1980). Vermeer. Colonia, Alemania: Taschen. Field, S. (2005).

Serrano, J. L. (2001). El Nacimiento de una noción. Ecuador, Quito: Ediciones Acuario.

Perkins, V. F. (1985). El lenguaje del Cine. Madrid, España: Fundamentos.

Zapata, C. (2012). La Miel de la Higuera. Arequipa, Perú: Cascahuesos Editores S. A. C.

OBRAS PLÁSTICAS

Botticelli, Sandro. La Primavera. Témpera sobre tabla, 1480-1481 (Galería Uffizi, Florencia)

Caravaggio, Michelangelo. La coronación de espinas. Óleo sobre lienzo, 1605 (Palazzo Degli Alberti)

Caravaggio, Michelangelo. La Flagelación de Cristo. Óleo sobre lienzo, 1607 (Pinacoteca de Capodimonte)

Caravaggio, Michelangelo. La incredulidad de Santo Tomás. óleo sobre lienzo, 1602 (Neues Palais)

Da Vinci, Leonardo. La Última Cena. Óleo sobre yeso, 1495-1497 (Santa Maria delle Grazie, Milán)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Dalí, Salvador. Cristo San Juan de la Cruz. Óleo sobre lienzo, 1951 (Museo Kelvingrove, Escocia)

Duchamp, Marcel. Desnudo que desciende una escalera. Óleo sobre lienzo, 1912 (Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia)

Duchamp, Marcel. La Fuente. Ready – made, 1917 (Colección privada)

Egas, Camilo. Festival Ecuatoriano. Óleo sobre yeso, 1932 (Universidad The New School, Nueva York)

Guayasamín, Oswaldo. Ternura. Óleo sobre tela, 1989 (Fundación Guayasamín)

Harmenszoon, Rembrandt. La Profetisa Ana. Óleo sobre tabla, 1631 (Rijksmuseum, Amsterdam)

Hokusai, Katsushika. La Gran Ola en Kanagawa. Óleo sobre tabla, 1823 – 1829 (Metropolitan Museum of Art, Nueva York)

Ingres, Jean Auguste Dominique. La Fuente. Óleo sobre tela, 1856 (Museo de Orsay, París)

Kingman, Eduardo. Mirada hacia el sur. Óleo sobre tela, 1981.

Magritte, René. Los amantes. Óleo sobre lienzo, 1928 (MOMA, Nueva York)

Man Ray. El violín de Ingres. Gelatinobromuro de plata sobre papel y tinta china, 1924 (Centro Pompidou)

Mantegna, Andrea. Lamentación sobre Cristo muerto. Óleo sobre tela, 1470 - 1474 (Pinacoteca de Brera, Milán).

Munch, Edvard. El Grito. Pastel sobre cartón, 1893 (Galería Nacional de Noruega, Oslo)

Ray, Man. El Violín de Ingres. Papel gelatinado de plata, retocado con lápiz y tinta china, 1924 (Museo Nacional de Arte Moderno, París)

Toulouse-Lautrec, Henri de. Chocolat bailando en Irish American Bar. Tiza y tinta china, 1896 (Museo Toulouse-Lautrec, Francia)

Van Gogh, Vincent. Autorretrato con sombrero de paja. Óleo sobre lienzo, 1887 (Detroit Institute of Arts)

Van Gogh, Vincent. Autorretrato dedicado a Paul Gauguin. Óleo sobre lienzo, 1888 (Fogg Art Museum)

Van Gogh, Vincent. Autorretrato delante del caballete. Óleo sobre lienzo, 1887 (Museo Nacional Van Gogh)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Velarde, Jorge. El Solitario George. Óleo sobre tela, 2009 (Guayaquil)

Velarde, Jorge. Fuente x 2. Óleo sobre tela, 2010 (Guayaquil)

Velarde, Jorge. Gregorio Tzantza. Óleo sobre tela, 2009 (Guayaquil)

Velarde, Jorge. La virgen de los dolores. Óleo sobre tabla, 2002 (Guayaquil)

Velarde, Jorge. Mesero, autorretrato. Óleo sobre tela, 1991 (Guayaquil)

Velarde, Jorge. San Jorge distraído. Óleo sobre tela, 1989 (Guayaquil)

Vermeer, Johannes. La Lechera. Óleo sobre lienzo, 1660 (Rijksmuseum, Ámsterdam)

ARTÍCULOS

Danvers, L. y Elhem, P. (1986). Una zeta y dos ceros. Los principios de Peter. Visions (4). Londres, Reino Unido.

EKOS Negocios. (2015). Especial: La TV pagada. Consultado el 13 de Febrero de 2016 de EKOS: <http://ekosnegocios.com/negocios/especiales/documentos/TVpagada.pdf>

EL TELÉGRAFO (2014). Un año después de la LOC la TV no termina de aplicar cambios. Consultado el 20 de Febrero de 2016 de El Telégrafo: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/politica/2/un-ano-despues-de-la-loc-la-tv-no-termina-de-aplicar-cambios>

EL UNIVERSO (2004). Araceli Gilbert, pintora de lo abstracto. Consultado el 10 de Marzo de 2016 de El Universo: <http://www.eluniverso.com/2004/10/13/0001/262/938E9293BEF14C1BB82D6A1F8644DEAE.html>

Granda, W. (2007). Cronología del Cine Ecuatoriano. Revista Encuentros (10) Consultado el 22 de septiembre de 2016 de Casa de la Cultura Ecuatoriana: <https://las1000nochesyuna.wordpress.com/tag/cronologia-de-la-historia-del-cine-ecuatoriano/>

Icaza, C. (2004). El expresionismo criollo del cineasta Sebastián Cordero. Consultado el 12 de Enero de 2015 de El Universo: <http://www.eluniverso.com/2004/09/24/0001/260/3F4507A98058422E8BD1C107B2A44484.html>

INEC (2016). En cinco años se quintuplicaron los usuarios de teléfonos inteligentes. Consultado el 28 de Septiembre de 2016 de Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, INEC: <http://190.152.152.74/en-cinco-anos-se-quintuplicaron-los-usuarios-de-telefonos-inteligentes/>

Kronfle, R. (2012). Jorge Velarde – Esculturas/Galería Patricia Meier. Consultado el 12 de Enero de 2015 de Río Revuelto: <http://www.riorevuelto.net/2012/11/jorge-velarde-esculturas-galeria.html>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

León, C. (2015). Tiempo, minimalismo y contemplación. Consultado el 20 de agosto de 2016 de Vía Visual: <http://viavisual.blogspot.com/2015/03/tiempo-minimalismo-y-contemplacion.html>

Mejía, M. F. (2014). No es cierto que no se vea cine nacional. Consultado el 22 de septiembre de 2016 de GKILLCITY: <http://gkillcity.com/articulos/chongo-cultural/no-es-cierto-que-no-se-vea-cine-nacional>

MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO (2014). En el 2014 se estrenaron 16 filmes ecuatorianos. Consultado el 10 de Marzo de 2016 de Ministerio de Cultura y Patrimonio: <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/en-el-2014-se-estrenaron-16-filmes-ecuatorianos/>

Molina, T. (2015). La Pintura Invisible. El Tiempo y la Forma. Consultado 20 de Enero de 2016 de Tito Molina Blog: titomolinablog.com/2015/04/16/como-se-hizo-silencio-cronica-de-viaje-de-la-luz-0203/

Pablos Pons, J. de (2005). La Pintura y su influencia en el Cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper. Revista Enseñanza (23). España.

Vistazo. (2015). El Cine nacional busca relación más sólida con su público. Consultado 22 de Enero de 2016 de Revista Vistazo: <http://vistazo.com/seccion/cultura/el-cine-nacional-busca-relacion-mas-solida-con-su-publico>

Zamudio, F. (2014). Cine ecuatoriano desde el lente de la política pública. Consultado el 22 de septiembre de 2016 de El Apuntador: <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-nro-58/cineyteatro/entrevista-a-juan-martin-cueva/>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXOS

Carpeta de Producción Desde El Taller.



UNIVERSIDAD DE CUENCA





UNIVERSIDAD DE CUENCA

PRESUPUESTO POR CAPÍTULO					
PROYECTO CULTURAL AUDIOVISUAL					
DESDE EL TALLER					
RESUMEN					
1. Total Desarrollo				\$336.00	
2. Total Producción				\$3,505.60	
3. Total Postproducción				\$896.00	
GRAN TOTAL				\$4,737.60	

	Cantidad	Unidad	Precio/U	Subtotal	Total cuenta
1. DESARROLLO					
1.1 Guion					\$300.00
1.1.1 Escaleta y/o guion	1	escaleta	100	\$100.00	
1.1.2 Investigación, salario	1	semana	100	\$100.00	
1.1.3 Recopilación de material, salario	1	semana	100	\$100.00	
SUBTOTAL DESARROLLO					\$300.00
IMPUESTOS					\$36.00
TOTAL DESARROLLO					\$336.00
2. PRODUCCIÓN					
2.1 Honorarios Producción					\$500.00
2.1.1 Productor	1	rodaje	500	\$500.00	
2.2 Honorarios Dirección					\$500.00
2.2.1 Director	1	rodaje	500	\$500.00	
2.3 Fotografía					\$800.00
2.3.1 Director de fotografía	1	rodaje	500	\$500.00	
2.3.2 Alquiler de paquete de cámara	1	paquete	300	\$300.00	
2.4 Sonido					\$1,300.00
2.4.1 Sonidista	1	rodaje	500	\$500.00	
2.4.2 Asistente de sonido	1	rodaje	500	\$500.00	
2.4.2 Alquiler de paquete de sonido	1	paquete	300	\$300.00	
2.5 Transporte					\$30.00
2.5.1 Gasolina	1	carro	30	\$30.00	
SUBTOTAL PRODUCCIÓN					\$3,130.00
IMPUESTOS					\$375.60
TOTAL PRODUCCIÓN					\$3,505.60
3. POSTPRODUCCIÓN					
3.1 Edición de Imagen					\$200.00
3.1.1 Editor	1	salario	200	\$200.00	
3.2 Postproducción de sonido					\$200.00
3.2.1 Diseño de sonido	1	salario	200	\$200.00	
3.3 Animación y Diseño					\$400.00
3.3.1 Animador	1	salario	200	\$200.00	
3.3.2 Diseñador	1	salario	200	\$200.00	
SUBTOTAL PRODUCCIÓN					\$800.00
IMPUESTOS					\$96.00
TOTAL PRODUCCIÓN					\$896.00
TOTAL DESARROLLO					\$336.00
TOTAL PRODUCCIÓN					\$3,505.60
TOTAL POSTPRODUCCIÓN					\$896.00
GRAN TOTAL					\$4,737.60



UNIVERSIDAD DE CUENCA

JORGE VELARDE

(Guayaquil, 1960)

Velarde es un co-fundador de Artefactoria, un grupo de artistas que comenzaron a trabajar juntos en 1982, después de graduarse en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil. En 1985, la participación de Velarde con el grupo se suspendió debido a que viajó con su esposa a Madrid a estudiar cine. Al volver continuó con la pintura pero individualmente. Velarde ha realizado numerosas exposiciones en América Latina y España.



La Fuente
Jorge Velarde



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ENRIQUE TÁBARA

(Guayaquil, 1930)

Tábara se interesó en la pintura a la edad de tres años y dibujaba regularmente a la edad de seis años. El espíritu enérgico e innovador de Tábara es una constante que revela el espíritu inquieto y versátil del maestro. Un maestro de la experimentación que es plenamente consciente de sus raíces pero que sin embargo, en palabras de Marta Traba, expresa el no-ser indígena como ninguna otra pintura puede hacerlo en Latinoamérica.



Árbol con ornamentos rojizos
Enrique Tábara



UNIVERSIDAD DE CUENCA

OSWALDO VITERI

(Arribato, 1931)

Artista neofigurativo, ampliamente reconocido por su trabajo de ensamblajes, aunque su obra abarca también la pintura, el dibujo, los grabados y los mosaicos. En 1959 colaboró con Guayasamín en el encargo de un mural para el Ministerio de Obras Públicas. Sus obras se encuentran en algunos museos y galerías alrededor del mundo, entre las que podemos destacar a Galería Uffizi, que cuenta con un autorretrato.



El sol está amarillando
Oswaldo Viteri



UNIVERSIDAD DE CUENCA

PABLO CARDOSO

(Cuenca, 1963)

Se sitúa en las fronteras entre hiperrealismo y recuperación de la ilustración publicitaria. Completa esos elementos básicos con pintura, en especial por drapeado. Sus cuadros suelen crear tensiones visuales y semánticas por las imágenes extrañas que estos presentan y por la mezcla que suele hacer entre pintura suntuosa y signos visualmente duros.



Sábana#1 (detalle de una secuencia de 18 cuadros)
Pablo Cardoso



UNIVERSIDAD DE CUENCA

WILSON PACCHA

(Quito, 1972)

En el arte ecuatoriano contemporáneo, la provocadora y poderosa vitalidad del trabajo de Wilson Paccha, con su extravagante imaginaria y su extroversión cromática, ha tenido el mérito de romper nuestros presupuestos perceptivos, ampliando a su vez nuestro repertorio visual. Su obra es tan escandalosa que todavía produce resquemores y urticarias entre el público adocenado y bienpensante.



Bodegón con cabeza de cr7
Wilson Paccha



UNIVERSIDAD DE CUENCA

LUIGI STORNAIOLO

(Quito, 1956)

"Dibujante perfeccionista, Stornaiolo ha hecho pie en una ejecución casi preciosista de los elementos figurativos, para dar salto desenfadado a una deformación esperpéntica de la figura humana. En la paradoja de un perfeccionismo para deformidad, de un acabado de gran belleza para la fealdad, está una de las claves de su expresión artística."

Hernán Rodríguez Castelo



Baile de amplio como de reconocido prestigio en el medio
Luigi Stornaiolo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO

En el Ecuador la historia del arte no es extensa, por esta razón el anonimato de quienes se han desarrollado en este medio es evidente. Guayasamin es probablemente el principal referente en cuanto a pintura dentro de nuestro país, pero detrás de él permanecen en silencio muchas manos que han cambiado el panorama cultural ecuatoriano a través de la pintura con una influencia presente en la música, cine, teatro, literatura, diseño y otros ámbitos del arte actual.

Las nuevas generaciones desconocen sobre pintura ecuatoriana, desconocen sobre su historia y sobre las personas que han trazado esta historia, los pintores que han marcado un hito.

Los productos audiovisuales nos dan la posibilidad de que nuestra historia se convierta en algo entretenido, en algo interesante y que permita una buena recepción para estas nuevas generaciones. Así poder hacer de la historia del arte ecuatoriano algo asequible para el espectador.

El proyecto "Desde el taller" nace como respuesta a una necesidad de rescatar, en vida, las historias de los pintores que en su tiempo abrieron muchas puertas para que las nuevas

generaciones puedan acceder y desarrollar el arte en todas sus manifestaciones.

OBJETIVO GENERAL

Hacer un registro audiovisual del artista plástico ecuatoriano, su obra y su contexto visibilizando la influencia que ha tenido en la actualidad.

Rescatar el arte pictórico ecuatoriano como patrimonio cultural a través de una investigación profunda sobre los personajes que marcaron el camino a seguir para las nuevas generaciones.

PROPUESTA DE CAPÍTULOS

La propuesta tentativa es de 6 capítulos.

Tomando a 6 pintores, 4 pertenecientes a la "generación desconocida": Enrique Tábara, Oswaldo Viteri, Luigi Stornaiolo, Jorge Velarde y Pablo Cardoso. El último pintor no pertenece a la misma generación pero ha forjado su educación con esta generación, siendo quien continúa con el proceso artístico de la generación desconocida: Wilson Paccha.

DESARROLLO Y PRODUCCIÓN

El proyecto se ejecutará, en su mayoría, en la ciudad de Quito. Es ahí donde residen la mayoría de los pintores ecuatorianos como Stornaiolo, Viteri, Paccha, etc. En ocasiones especiales se podrá ejecutar un capítulo en Cuenca y/o Guayaquil, debido a la importancia del pintor elegido y a su respectiva ciudad, como Jorge Velarde y Pablo Cardoso.

Se estima que la pre producción dure una semana, al igual que la post producción. La producción durará 3 días.

Durante la pre producción se elegirá al pintor y se realizará una investigación. La investigación constará de recopilación de material de archivo, entrevistas y búsqueda de información crucial sobre el artista. El pintor será contactado y se preparará el rodaje con las respectivas visitas a locaciones, realizando el desglose de dirección, fotografía y sonido.

Durante el rodaje se documentará al pintor en sus espacios diarios, su espacio de trabajo. A la vez se intentará documentar los espacios que han tenido importancia en su vida. Se registrará a las personas que nos esclarezcan

el contexto del pintor, qué pasaba con el arte en Ecuador en ese momento. Se tratará de vislumbrar el contexto artístico y socio político como ubicación.

La descarga del material filmado, la sincronización, la edición del video, la colorización y la edición del audio se realizarán en una semana.

TRATAMIENTO ESTÉTICO

El tratamiento fotográfico dependerá del pintor que va a ser documentado. Se estudiará su obra pictórica con el fin de manejar los mismos conceptos que el artista en cuanto a forma y colores. Lo principal será el pintor, por ende será siempre destacado en el cuadro visual con la ayuda de elementos fotográficos como los colores, valores de plano, composición y perspectiva.

DURACIÓN POR CAPÍTULO

30 minutos por capítulo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Teaser Desde el Taller.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Capítulo Piloto. Desde el Taller: Jorge Velarde.